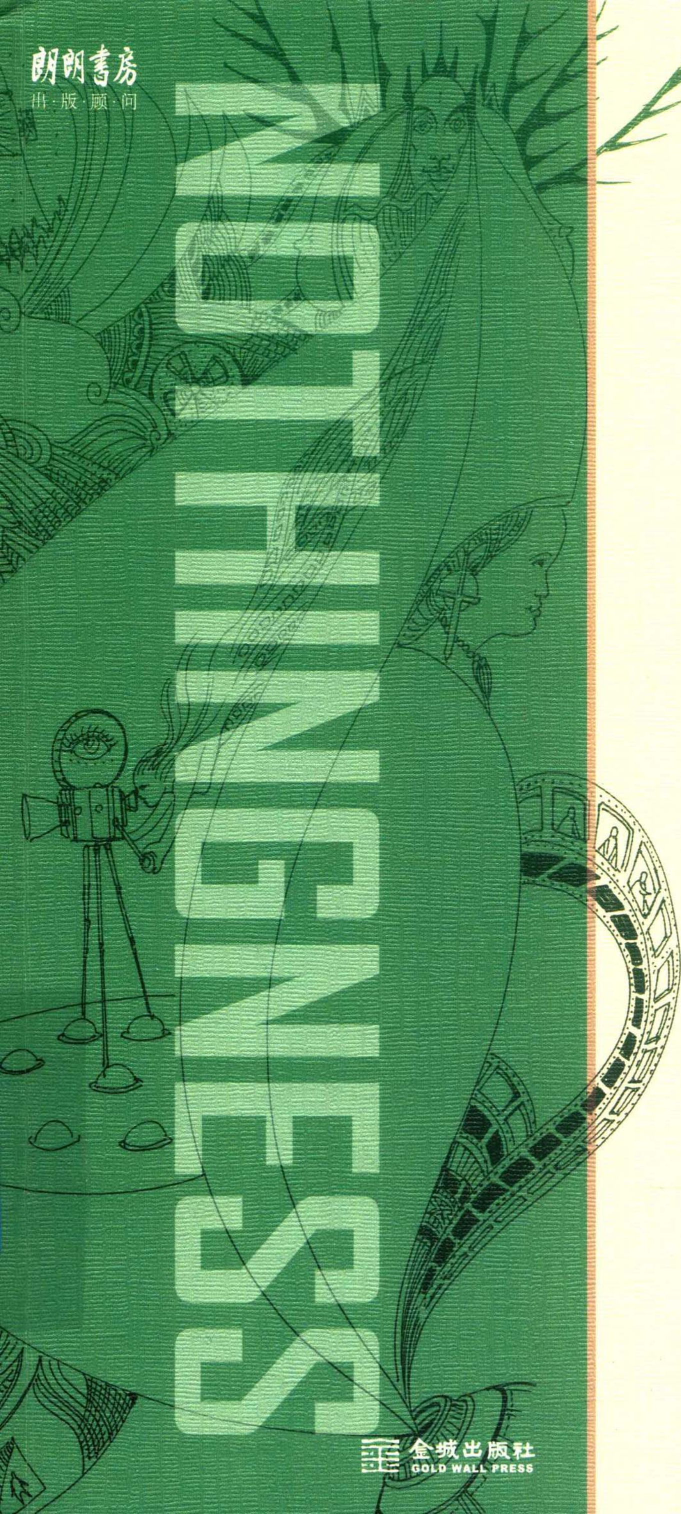


朗朗書房
出版顾问

虚无的质感

一本谈谈人生的电影Mook

没有谁的青春更肤浅

电影于我，从来就不是教堂，它是跟你过命的兄弟

它不是用来崇拜的，它就是你的生活

梅雪风 著

金城出版社
GOLD WALL PRESS

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com



虚无的质感

一本谈谈人生的电影Mook

梅雪风 著

金城出版社
GOLD WALL PRESS

图书在版编目（CIP）数据

虚无的质感：一本谈谈人生的电影Mook / 梅雪风著. —北京：金城出版社，2017.12

ISBN 978-7-5155-1601-1

Ⅰ. ①虚… Ⅱ. ①梅… Ⅲ. ①电影评论—世界 Ⅳ. ①J905.1

中国版本图书馆CIP数据核字（2017）第291741号

本作品一切权利归**金城出版社**所有，未经合法授权，严禁任何方式使用。

虚无的质感——一本谈谈人生的电影Mook

作　　者　梅雪风
责任编辑　王秋月
开　　本　880毫米×1230毫米　1/32
印　　张　11.5
字　　数　235千字
版　　次　2018年3月第1版
印　　次　2018年6月第4次印刷
印　　刷　三河市腾飞印务有限公司
书　　号　ISBN 978-7-5155-1601-1
定　　价　49.80元

出版发行　**金城出版社**　北京市朝阳区利泽东二路3号　邮编：100102
发 行 部　(010)64220043
编 辑 部　(010)84250838
总 编 室　(010)64228516
网　　址　http：//www.jccb.com.cn
电子邮箱　jinchengchuban@163.com
法律顾问　北京市安理律师事务所　18911105819

自序

电影从不比生活更重要

梅雪风

这本书是我这十多年电影评论和随笔的合集。在重新整理这些文章时，还是感慨万千的。

说得煽情点，这里面有我的青春。

我似乎记起了当时还在哈尔滨天顺街 61 号的《看电影》编辑部。每天早上，零下 20 多度的空气里，旁边餐馆、桑拿的服务员在领班的带领下懒洋洋地宣誓起舞，谁能想到，所谓中国电影媒体的黄埔军校居然是在这样一个偏远城市里。我似乎记起了我抽的第一根烟，它就来自于某次通宵赶稿的极度焦虑中，在烟头的明灭中，你才感到了一丝虚幻的舒展，在 15 年后的今年，我彻底戒掉了它。我也记起了第一次看到《牯岭街少年杀人事件》时的情景，它来自于从北京流出的某牛皮纸袋装的 VCD 合

集，在长达四个小时的昏暗影像中，你真切地看到了一个理想主义者过于洁净内心的崩溃，看到一个时代怎样精确而结实地对一个个体造成毁灭，你第一次从生理的震颤中知道所谓杰作是什么样的面目。

这里面也有我对电影的态度。

整个 90 年代后期，我在录像厅里度过了数不清的通宵，电影在那段时间，是带着录像厅里特有的烟味和汗臭的，那种肮脏空间里略带缺氧的窒息感与青春里的莫名骚动互相感应，让人生出那个年龄段无法理解却真切感受到的厚重伤感。所以电影于我，从来就不是教堂，它是跟你过命的兄弟。它不是用来崇拜的，它就是你的生活。

我反对任何把电影无限神圣化的倾向，任何艺术都没有生活本身更重要。我反对任何自以为是的抽象概念，反对那种面带崇拜实则只是把电影当成某种奢侈品的无聊显摆。如果硬要说电影的伟大，它的伟大在于它映照出你的平凡，让你感受到这种平凡其实如此深沉庞杂。

电影或者说所有艺术最珍贵的品质是诚实，是对自我的忠实，它的所谓深度来源于对自我的深度探索。你很难想像，一个对自我认知不清的人，他眼里的世界会有多少真实而真切的东西，而他所谓的感怀与感悟有多少成份只是自我的意淫。

我爱那些真诚的电影，即使其灵魂千疮百孔如地狱，我讨厌所有的装腔作势，即使它堂皇如黄金美玉。

看这些电影的过程，于我，就是在它们的指引下去寻找自

我，在一片虚无繁乱的意识或者潜意识里去发掘自我内心中未曾感受到的未知领地。而写影评，就是去厘清到达那幽深之处的路径。

所以要感谢那些看过的电影，无论好坏，它们都引着我去找到一个更坚实的自我，让我更勇敢更坦然地面对自我深处的那些脆弱与暗斑。

最后要感谢我在《看电影·午夜场》《电影世界》《大众电影》工作期间的同事，以及《腾讯·大家》《毒舌电影》、腾讯、新浪、凤凰、新京报、北京青年报等向我约稿的编辑。没有你们的鼓励、督促，懒癌如我，是很难写出这么多文字的。

2018 年 2 月

目　录

第一辑　看片

李雪莲，不是潘金莲 …… 3

理想主义背后的虱子 …… 8

爱总是让人自卑与恐惧 …… 11

摆拍的诗意 …… 14

虚胖的情节 …… 19

有关青春片的路线问题 …… 22

我很坏，但我很会爱 …… 25

没有黑暗的光芒总是缺少一点质感 …… 28

你要奴役的幸福，还是自由的重量? …… 31

暴露的仍是暴发户思维 …… 34

徐浩峰的分裂症 …… 40

不失真的中国镜像 …… 43

与特稿神同步 …… 49

醇厚的斯皮尔伯格 …… 53

被看穿的幸福 …… 56

有关向生活正大光明地认怂 …… 59

那些低智的摇滚青年 …… 61

伟大的作品总是把人还原为常人 …… 64

当静观成为一种炫技 …… 67

也许犯了励志片不应犯的最重要错误 …… 72

《煎饼侠》为什么比周星驰的电影廉价 …… 75

让我们谈谈暴力与信仰 …… 78

糊涂的文明冲突，软塌的环保史诗 …… 83

创新有时是个障眼法 …… 87

现实的重量像山一样压在心上 …… 90

用现实主义拯救武侠 …… 93

没有谁的青春更肤浅 …… 96

素颜的时间 …… 99

令人疲乏的地产阴谋 …… 102

呆萌的伤感 …… 106

热血起义与冷酷寓言 …… 109

发自未来的一首冰冷情诗 …… 113

梦想从不曾远去 …… 119

够黑，够狠，够闷 …… 122

没有什么比一部好电影更重要 …… 126

PS 过度的梦幻写真集 …… 130

《南京！南京！》，它值得尊敬 …… 134

在污泥里找到的童话 …… 141

肌肉版西西弗斯 …… 145

陈凯歌丢了魂 …… 151
来源于生活，却没有一丁点儿高于生活 …… 154

第二辑　读人

解读姜文：崔健与王朔的结合体 …… 163
周星驰的超凡之处，在于他的残忍 …… 168
杨德昌：从没有人这么清醒地爱过这个世界 …… 175
蔫坏的李安 …… 180
冯小刚的成功学：笑的都是别人 …… 183
未被绑架的韩寒 …… 187
是枝裕和：面对世界的残缺，坚持做个暖男 …… 194

第三辑　阅事

上道 …… 201
达尔文的影迷 …… 204
耽于声色 …… 207
给我点火 …… 210
冰河世纪的西西弗斯 …… 212
减法 …… 215
必须怀疑 …… 218
技术含量 …… 221

B 级快感 …… 224
孔雀的屁股以及一些废话 …… 226
正常 …… 229
要有光 …… 232
懂，不懂 …… 235
天然 & 原味 …… 238
道德文章 …… 240
给那些把电影当真的人 …… 243
不美 …… 246
热情里的冷清 …… 249
死硬分子 …… 252
小报告 …… 255
导演可以傲慢，影评人必须尖刻 …… 258
试着愤怒，试着商业，或者试着谄媚 …… 261
疾病的艺术 …… 265
爷们儿 …… 270
杀人的故事 …… 274
成功学这坨狗屎 …… 278
重嗨一遍！ …… 280
变形记 …… 285
恶意 …… 288
文明 …… 291

最高的悲悯是温柔 …… 294

故事是生活的比喻 …… 297

戛纳庙会 …… 301

集体做梦 …… 303

互联网电影的陷阱，与来自猩猩的启示 …… 306

一场有关审美的权力游戏 …… 311

狗日的媒体 …… 314

庞麦郎 & 周星驰 & 侯孝贤 …… 318

IP 与跪舔 …… 320

厕所与梦想之间隔了几年? …… 323

王小帅的忧伤 …… 326

印度电影经 …… 330

背对观众 …… 333

未来从来就不是我们的菜 …… 336

坏孩子才有青春? …… 339

黑暗得让人如此踏实 …… 342

杜琪峰比徐克、吴宇森多了啥? …… 345

情不自禁给跪了 …… 348

顺势而为的美 …… 351

第一辑　看片

李雪莲，不是潘金莲

一

如果要说冯小刚以前电影的缺陷，那么一个是时评味儿，一个是伦理剧范儿。

前者，是指他过于热爱抖机灵，热爱讽刺，这样做表面上看是段子化，但深层的缺陷是会导致他满足于讽刺这种口腔快感，而不会去真正关怀这些怪现状背后的实质，以及身处在这种乱象中的人心。这种关怀显然不如骂声那么掷地有声，但它往往是这个世界真相的真正入口，也是深层次关怀的起点。所以即使是他最具讽刺性的电影《大腕》，也只是让我们看到了这个纷乱变态的现实本身，它仍然只是现实风情画里生动但粗糙的一笔，而这

一切的机制与源头，却不会涉及。

后者，是指他强烈的煽情冲动。他看似顽皮但实则正统的价值观，让他对他的主人公有一种过分的偏爱；某种道德洁癖，让他不敢把生活里真正的狼狈不堪扒出来给人看。这种小骂大帮忙的心态，让他往往少了一种真正的狠劲儿，所以无论是《一声叹息》还是《手机》，看起来都更像一个老男人的自我辩护书，这里面有一种犬儒，也有一种不自觉的狡猾。

《我不是潘金莲》的好，就在于它并没有上述两种毛病。

二

在这部电影里，我们没有看到急吼吼的抖机灵。

我们看到的是，一个无聊荒诞的小切口，最终撕扯出整个中国荒诞的现实。我们看到了冯小刚的耐心，那种从容不迫，那种抽丝剥茧的细致与全景式的宏观。

它讲的是，一个农村妇女的疑问怎么演变成一个巨大无朋的甚至震惊了全社会的问题。这一问题的所有发酵过程被表现得生动而精确：某些人如何对问题置之不理，推三阻四，却在问题被高层知晓后又反应过激，让一个农村妇女受到不公的待遇。

更有意思的是，引起系统紧张甚至慌乱的，是一个近乎胡搅蛮缠的问题。这才是这部戏真正有深意的地方，不然它就是只是另一部《秋菊打官司》。它用这种荒诞，让我们前所未有地看到了一个唯上不唯下的体系如何无效却又“高效”地运转。

这可以说是对某些问题最有力的表达，更可贵的是，冯小刚在表现这些场景时都非常日常，看不出太多的夸张，而正是这种日常感与它背后的巨大荒诞相对照，才有了一种真实与寓言同在的奇妙感。

三

如果说对中国官场的表现，体现出冯小刚的锋利的话，那么对李雪莲的塑造，才是这部电影真正深刻的地方。

这种深刻是与姜文的《鬼子来了》师出同源的。它们都讲述了悲剧往往并不只来源于施害者，受害者也不因他所受的苦难而变得无辜。

《我不是潘金莲》的厉害之处在于，它讲述了受害者与施害者之间的亲缘性甚至是同构性。“潘金莲”之所以寻求法律或者说政府的帮助，并非出于对法律的信仰，要知道这桩案子就是由她假离婚引起的，这和那些官员对李雪莲嘘寒问暖却从不关心她和丈夫秦玉河感情出了什么问题是一样的。

他们想利用某人或者某事，却又没有任何真正的尊敬，这让他们永远不会关心对方的真实诉求。实际李雪莲开始最想要的是一句真话，但她妄图通过占公权力的便宜去完成她的目的，而可悲的是，所有的人都是用同一想法来处理问题的，这样的结果只能是下笔千言，离题万里。

所有的人，都是彻底的实用主义者，这才是问题的实质。

影片中最微妙的情节来自它对李雪莲和赵大头关系的处理。对李雪莲帮助和伤害最大的都是赵大头，但影片按住没表的是，李雪莲也是伤害赵大头最深的人，她在北京宾馆里拦住大领导的车时，是不会想到也故意不去想赵大头是可能会被开除的。

李雪莲的残忍与自私，和她所遭受的背叛，是有着直接联系的，而这才是影片中最深最隐晦的因果链。

四

也正因此，最后李雪莲想死却被范伟饰演的果农劝导，又到对面果园死的戏，才显得那么辛辣且意蕴悠长。

当各级官员用着各种托辞表达对她的关注或关心时，果农的话显得异常直白毫无修饰：即使是李雪莲的死，与果园的生意相比，还是一钱不值。

这种残酷让这位妇女瞬间开悟：这是一个彻底利己的世界，在这样一个世界里，你永远不能得到真实答案，因为所有与此相关的人，根本不关心你的问题，他们所想的，只是将这些事对自己的影响降到最低。

所以她笑了，这个身受实用主义酱缸文化熏陶并身体力行的女子，在这种先天性无解的追问中突然理解到她行为的虚无。

五

冯小刚在这部电影里，用故事结构性的批判，代替了台词的批判，于是达到了一种更深层次的批判，他不动声色甚至铁石心肠地讲述了一个悲喜难分的闹剧，用这种不掺杂道德判断而产生的悲悯替代了他以前的泛道德化悲悯，于是成了一种更高级的悲悯。

冯小刚在批判和悲悯这两个层面上，完成了他电影的自我升级，至于画幅的方圆之变，可以看作冯小刚老夫聊发少年狂的任性之举，倒无关大局。

有意思的是，当我因写这篇稿子而在电影院重看这部电影时，身边很多观众对冯小刚的这种变化迷惑不解，甚至颇多负面评论。也许现实就是这样：很多观众并不想从一部电影里看到生活的真相，生活已足够沉重，他们只想看到那些未必可靠却乐观的救赎，让他们有一丝出离现实的幻觉。

这是一个悬在有追求导演面前的永恒拷问：表达真实，从某种程度就会触犯观众，而迎合观众，却会与艺术的本质分道扬镳。因为其中所涉及的利益太大，所以这种选择就会显得尤为艰难。所以当冯小刚这样一位以大众作为立身之本的国民导演，做出背向观众的选择时，这种勇气还真值得我们为之鼓掌。

理想主义背后的虱子

最近看了三部寓言性很强的电影，一部是梅峰导演的《不成问题的问题》，一部是冯小刚导演的《我不是潘金莲》，还有一部是根据话剧改编的《驴得水》。《不成问题的问题》是绵里藏针型的，它用近乎《小城之春》似的私己笔触，描绘了改革的艰难：混事者、野心家与实干者轮番上阵，或联盟或角力，最终后两者出局，而看起来唯唯诺诺的混事者笑到了最后，他才是真正看透并掌握了游戏规则的聪明人，当然代价是这个世界还要原封不动地烂下去。《我不是潘金莲》是微言大义型的，一个近乎笑话的案子，最终让整个系统天翻地覆，它既讲了唯上不唯下的无效空转，也讲了在一个极端利己的世界里，没有人真正关心他者，所以真正的问题永远会被搁置。

与这两者相比，《驴得水》火气更大，它所针对的人群也更具体——知识分子。这让它所引起的两极评论也最多。它主要讲的是一个由谎言构建的乌托邦到底能撑多久的故事。这是一个不太能让中国人明白的问题，因为骨子里的实用主义让我们根本不注意手段的正义性，我们相信的是成大事不拘小节，是使菩萨心肠，行霹雳手段。但这部电影用它的逻辑告诉了我们这么做的终局：一个谎言只会带来更大的谎言，一次小小的让步，最终会让你出卖底线。因为谎言会勾引出人性的恶，而恶的繁殖速度永远超出你的想象。

这部电影实际对那些理想主义者从开始就是持怀疑态度的。当这些人用一头驴冒充老师领取空饷，维持学校的运作时，人性的恶已经露出马脚。这些钱除了用在正经地方，也被大量地用在了他们的衣饰化妆等私人用途上。但他们从不觉得这有什么问题，因为他们从事的是伟大的事业，在他们为伟大事业献身的同时，稍微给自己一些补偿无可厚非。这是他们的逻辑，也就是说，从一开始，他们已擅长用伟大去修饰自己的私欲。

这样的人格分裂，让他们的信仰变得非常脆弱，因为自我崇高化让他们觉得这个世界亏欠了自己。当那些崇高的东西破碎时，他们有强烈的动机去报复性地寻求补偿。这种动机，出现在裴魁山和张一曼的关系上。当张一曼拒绝了裴魁山而选择了铜匠去“睡服”时，他想“拯救”张一曼的幻象被狠狠击碎，他人性的恶瞬间失去了控制，他唯一的想法是毁灭这个他得不到的女人。

对于校长来说，这个伟大已成了执念，所有的道德底线、人性美好都值得为之牺牲，这其中包括一次次做假，包括逼疯张一曼，包括逼迫女儿嫁给铜匠。这个“伟大症”患者，在走向伟大的路途上，摇晃着他卑下而病态的样子。

最让人心痛的是愤青周铁男，这个混不吝的小伙子，不惧怕任何权威，随时准备捍卫真善美，但一声枪响就让他瞬间崩溃。他脑海里的那个自我英雄的幻影，在子弹面前，原来吹弹可破。有时候，愤怒只是恐惧的面具。

至于张一曼，这个风流放荡又坦率自然的女子，在所有美好的包装全然被撕毁后，成了最让人不快的存在。她必须被打破被批臭，这才能让其余人已经暴露的龌龊可耻变得合理。

整部电影，就是这么一步一步地剥下了知识分子的伪装，露出他们的怯弱、偏执和自私。这种批判相当强烈，以至于让很多人不适。但这种无情仍然有着相当的价值，因为不拷问崇高，崇高肯定会成为无数私欲的白手套，成为无耻横行的幌子。

爱总是让人自卑与恐惧

看完《七月与安生》，想起的是前一段时间放映的《陆垚知马俐》。这两部电影之所以能在最近的青春爱情片里脱颖而出，就在于它们没有停留在那些撕架、打胎等外化的戏剧矛盾上，也没有将这种情感阻隔完全归于时代、阶级等外部因素上，它们都试图深入到一种关系的内部，去分析与描摹人内心深处的涟漪，爱这时也就不再是一个口号，而是一种让人甜也让人疼的多维度事物。

当然两部电影截然不同，前者讲的是两个女人之间的纠葛，而后者是一对男女之间的情爱马拉松。但细究内里，它们其实讲了同一类情感，也就是爱带来的自卑与恐惧，无论它是友情、亲情还是爱情，这种东西让两个人互相折磨，又互相依恋，只

是隔着一层窗户纸却又天高地远，明明想要执子之手却最终天各一方。

《七月与安生》，表面是在讲两个女生与一个男人的三角恋故事，但它又与一般的三角恋故事不一样。传统的三角恋故事里，爱情是最大的，而友谊是天然第二的，它们产生的痛苦来源于道德上的痛苦，是一种背叛的痛苦。而在这部电影里，爱情与友情是被放在同一个天平上的，背叛并不主要，而是第三方于你比我更重要。

我并不把它理解为同性恋，而是所有情感到达一定强度时，都会出现这种状态：一种精神上的独占与渴望，以及随之而来的不安与恐惧。就像安生第一次离开，表面解释当然是她把家明让给七月，但更深层次的原因是她觉得七月更爱家明，这才是让她内心痛苦的真正缘由。所以当在火车站站台上，面对七月的痛哭流涕时，她才会对七月说："如果你现在跟我说你想让我留下来，我会留下来。"她在这一刻确认了她俩的情感。但这场戏的虐心之处在于，七月却在这时看到了安生脖子上属于家明的饰物，于是认为安生对她的爱并不纯粹。误解最终让两人分开。

人处在深情的状态，是最脆弱的，是将自己最致命的伤口、自己的全部向对方敞开的，如果一旦感受不到对方与之相匹配的情感状态出现，那么这个窗口期就会转瞬即逝。于是双方都努力让自己处于上风，让对方率先开口，提前认输。这时，试探、激将，甚至是贬低对方、伤害自己等方式才会出现。《七月与安生》的厉害之处，正在于拍出了两个女人自小到大的这种千回百折。

而悲哀的是，所有这一切，都只是因为太过看重对方，而对于这种情感产生深刻的不确信。这种深情与空幻的对撞，让影片有了一种超出于情爱的人生况味。

《陆垚知马俐》里面的情感关系与此类似，却又有很大不同。如果说七月与安生两人是相爱相伤僵持不下，那陆垚与马俐之间则是相差悬殊胜负已分。

对于陆垚来说，他的问题是自卑，这是一种低到尘埃里的爱情，他越爱马俐，就越不敢去真正爱她。因为不表白，他还能维持一种幻想与暧昧，而表白后，他确信无疑自己将遭到拒绝。即使对方给他机会共度一宿，他仍然临场退缩无功而返。而对于马俐来说，她同样恐惧。她的恐惧来自于见惯了通俗意义的情感后，对一种深刻情感的本能退避，这种严肃的不顾一切的爱情是她所陌生的，所以她会情不自禁地去消解它，所以她会把陆垚第一次的表白游戏化。而在看到陆垚真的受伤后，她真正地确信了这段感情与她之前的爱情不一样，这时她才为自己的轻率和鲁莽而痛苦神伤。

《陆垚知马俐》少见地拍出了一丝那种嬉皮笑脸背后的深情，那种近乎肉体痉挛的失望与痛苦。

在这个夏天，能看到这两部电影，让人有些许安慰。这两部电影都从一定程度上脱离了中国电影某种格式化的情感叙述，拍出了一种形而上的味道：情感从本质上无伤功利，无关时代，只是两颗灵魂真正赤诚地面对对方，然后被某种纯粹而震颤，于是欢喜，于是彷徨，于是逃离。

摆拍的诗意

一

据说《路边野餐》的导演毕赣被很多人誉为贾樟柯与侯孝贤的继任者，对于一个 1989 年出生的人来说，这是个极高的评价。

但细究起来，他与贾、侯还是区别很大的，甚至可以说，从根系上就不一样。他们三人似乎都关注乡野，都关注普通人的境遇，但侯孝贤关注的是个体命运与天道的关系，是“天地不仁，以万物为刍狗”的悲怆与淡然，贾樟柯关注的是人与时代的关系，他讲的永远是人被这个剧变的时代裹挟的通俗剧。这两人相比较，贾樟柯更入世一些，骨子里是铁肩担道义的知识分子情怀，而侯孝贤则淡然得多，他所表达的更多是生命面对恒常与无

常时的一种生理性的虚无与惘然。

贾与侯起码有一点是相似的，他们都在讲个体与外界的关系，无论这个外界是无常还是社会，他们电影的核心无外乎有限遇到无限、偶然遇到必然、理想遇到现实后的失落，总关乎生命不能承受之重与不能承受之轻交相辉映的时刻。

《路边野餐》并没有这两个世界的对位与分裂，毕赣的世界里是没有现实的，所谓贵州凯里完全没有现实性，它只是毕赣情感世界的外化，那个永远看不见阳光的城市、废墟般的房子、幽暗如井的隧道，其实只是主角陈升的内心图景，这是一个浪子对于过去的悔恨以及对于现在的无望。

贾与侯的人物是活在一个真实世界的，而毕赣的陈升只是活在自己的梦中。贾与侯都努力做这个世界的旁观者，而毕赣却恨不得附体到陈升身上。

这里面没有高下之别，但贾璋柯、侯孝贤、毕赣三人在看待世界方法论上的差别，让把他们联系起来的举动，显得有些莫名其妙。

二

如果硬是要拿一个华语电影圈的导演来比较，毕赣实际与王家卫是有相似之处的。

当然猛一看两人截然不同，一个讲华丽缱绻的小资阶级，一个是脏乱落寞的小镇世界，但这些只是表象，他们的精神世界是

一致的。他们的影像都带着极强的主观色彩，他们一点儿都不关注这个世界，他们只对自己的内心有感受，他们也都热爱在形式上去玩一些花活儿。

他们真正关注的都是逝去，都是时间。王家卫那种如“一九六〇年四月十六号下午三点之前的一分钟你和我在一起，因为你我会记住这一分钟。现在开始我们就是一分钟的朋友，这是事实，你改变不了，因为已经过去了”的经典句式，实际都是他对于逝去这一事实近乎丧心病狂的无法释怀，而毕赣这部电影里，火车身上那个倒转的时钟也是毕赣对于回不去浓墨重彩的喟叹。

简而言之，毕赣与王家卫都有超强的表达欲，所以他们不可能有侯孝贤那种云淡风轻的视角，他们在画面的每一处都涂抹着叹息与颓丧。

所以他们注定会是形式主义者，因为不如此，便不能消耗他们无处发泄的情绪；所以两个人都那么热爱旁白，因为不如此，他们就不能精细入微地描述主人公内心那些含混不清的情感褶皱。

三

情感浓烈绝对不是什么坏事情，热爱修辞也不是罪过。

王家卫从某种程度来说，是个正面例子。他的铺张，与主人公内心的细腻相得益彰，都市男女心里的那些痴缠暧昧在他的镜

头下变得栩栩如生。

而《路边野餐》的问题是，它近乎偏执的视听，与主人公的内心相比，要丰富太多。

对于王家卫来说，那些都市情感的丰富与奇谲，非得用他那种迷幻而灵动的视觉不可，而《路边野餐》却似乎是反其道而行之，某种伤怀的情绪成为主轴，人物在片中成了道具。从某种程度来说，陈升在这部电影中只是一个情感基调，那些由毕赣所作的诗则是主角，而整部电影是围绕那些诗所作的配乐诗朗诵。

影片最让人不舒服的地方，在于影片所谓的诗意都只来源于那几首诗，而画面里大都只是情绪。诗意与情绪是不一样的，情绪是单纯的，而诗意却是既单纯又暧昧的，诗意是在我们的语言表达极限之外的东西，所以它必然是含混的，而这种含混又指向某种我们的理性所无法抵达的真实，于是又显得那么清澈。

从这个标准来看，影片中大多数为大家所称道的诗意，都显得太格式化，或者太单薄了。反倒是影片中几处非常剧情化的地方有着让人印象深刻的灵动，包括陈升在荡麦昏暗发廊里声泪俱下地回忆自己死去的老婆，然后既突兀又自然地抓住发廊女的手，开始调戏。这种亦真亦假的状态，倒是一种对人性既坦率又宽容的表达。另一处是他在唱《小茉莉》时的磕巴与忘词，这也是整部电影僵硬状态中偶尔的放松之处，让那种无时不在的刻意减弱了稍许。

这里面也涉及一个对诗意的理解，诗意并不是姿势，诗意是精确的真实，是生命某些状态的关键瞬间，它必然是自然的。或

者可以武断地说，只有真实，才是诗意的，任何其他都只是简化和虚假，而姿势又是对这种简化和虚假的再度简化。

四

必须承认的是，《路边野餐》在大陆电影中的特别。它与第四代、第五代、第六代以及现在院线的商业电影都不同，它真正跟现实主义彻底道别，然后扬长而去。第四、五、六代，或多或少还是现实主义的奴仆，或者旗帜鲜明地反抗现实主义，用的却是反对对象的手法。

而《路边野餐》有点野生的蛮劲儿，这种东西，应该也是它大受赞赏的原因之一。由于商业化大潮，我们过分向工业化模式化靠拢，而《路边野餐》是对它的不自觉的反动。

但告别现实主义，也是个难度最大的事儿。它很容易成为话语自我繁殖的自话自说，因为它处理的其实是人类的元问题，这里面真神与假神并立，你很容易受到迷惑。你需要极大的毅力和定力去保持坦诚，去面对自己最真实的生命体验。因为我们都太脆弱，太容易受到蛊惑，经常撕心裂肺地述说着真情，却不自觉地成了某种时髦思想和审美的回声。

虚胖的情节

看了《魔兽》，能理解游戏粉丝的心情。这是一部真正的情怀电影，它是一个盛大的仪式，用主流文化该享有的阵仗去纪念那些过去被视为亚文化的东西，用平反的热情去重温那段不着四六的时光。但从电影质量层面把它捧为一部杰作，显然就有点儿意气用事了。

这是一部在故事上相当乏善可陈的电影，你能看到的是各种被匆忙建立起来却无暇雕琢的人物，是高速推进却因囫囵吞枣而消化不良的叙事，有人拿它和《指环王》相提并论，这显然表错了情。这种过誉并不来源于故事的规模，说实话，《魔兽》整个架构从体量上并不逊色于《指环王》，但真正致命的是两点，耐心和内在的格局。

《指环王》虽然有着宏大的世界观，但它却开始于霍比特人小村落的几个未经风雨的小青年，他们生活在与世无争的田园，突然被卷入到一个有关世界存亡的大事件中。这是多大的重负，但也是多么好的戏剧处理，大时代大波澜成为背景，重点还是小人物的成长和奋斗。因为创作者知道，再宏大的背影与场面，其力量也抵不过一个真正的小人物在面对真实困境时的犹疑、挣扎和拯救，再宏大的剧力也得落实到具体而微的人物上。所以《指环王》在面对人物时，是极有耐心的，它慢慢描述主角弗罗多从单纯到成熟的过程，有着和影片古典主义美学相称的沉稳。

反观《魔兽》，我们实际上是看不到人物的，我们只能看到人物的标签，无论是正方代表洛萨、杜隆坦，还是反方精英古尔丹、麦迪文，他们的形象都是人物介绍式的：洛萨的期望让不希望辜负他的儿子战死沙场，杜隆坦为了氏族命运而与邪能古尔丹合作，古尔丹为了权力成为彻头彻尾的恶魔，麦迪文颤巍巍挣扎在善恶的边缘……这些都是值得大书特书的戏剧性，但影片在这些方面都是蜻蜓点水，所有戏份都是大锅饭平均分配，最终的结果是人物都像风干后的腊肉一样干瘪。

在影片节奏上，《魔兽》也是蛮劲十足，上来就是高潮，而无论《指环王》还是现在正在热播的美剧《权力的游戏》都有着更优雅的展开方式。《指环王》是由一个小山村慢慢进入到魔界摩拳擦掌进攻中土的宏大叙事，《权力的游戏》是由北境史塔克家族逐渐带出整个七国的权力风云，它们都是由点及面，像画卷一样徐徐展开的。而《魔兽》显然略过了这些，直接就是人族世

界的生死存亡。

所有这一切，说到底是价值观的问题。你看完《指环王》，能从弗罗多的现实和内心挣扎中看出善是如何不易，因为恶总是那么强大而且轻易。你看完《权力的游戏》，能感受到权力是个多么邪恶又美好的东西，让这么多人主动或被动地卷入其中，不能自拔。而从《魔兽》中，我们是看不到它的表达的，所以它只好做出有表达的样子，它对所有人平等用力不分亲疏，它对所有人似乎都心怀同情，但本质上是事不关己，置之不理。

没有表达，也就没有重点，于是只好在情节强度和速度上做文章，试图用情节的冲突去掩盖它的无话可说。就像话痨一样不敢停下来，因为一停下来，别人以及自己就会发觉自己的苍白无趣。这是《魔兽》的真正问题，也是最近比如《美国队长 3》等很多好莱坞大片的大问题。说实话，这真是一种悲哀，之所以诉诸于视觉感官刺激，除了本能的商业选择，也是他们自知无法撼动观众心灵后欲盖弥彰的心虚与无力。

有关青春片的路线问题

看完《垫底辣妹》，你很难不想到中国的青春片。

在我们的青春片里，透露出的一种荷尔蒙过剩的气味，就像有人已经总结过的，泡妞、打架、堕胎成了必备元素，少了这三样，似乎就没有什么别的可聊。当然，青春并不是没有这些，这些超出常规生活的记忆，往往成为生命中最深刻的印痕，很容易被一次次提起。但当这些刺激性的元素被一次次重复，并有成为整个青春主旋律的趋势时，你或多或少有一种疑惑，这样的青春是不是另一种剥削？它剔除了青春的复杂多元，而只摘取那些悚人听闻的血色和桃色，这里面有一种坏孩子的洋洋自得，但更多的是一种商人急功近利的投机取巧。

除了大发青春财的明显动机之外，这里面还有一种反向的

“政治正确”：似乎普通的青春是不值得过的，能让青春有价值的只有那些离经叛道的疼痛与浪漫。这种思想大抵来源于贫乏与压抑，因为这种精神的贫乏，于是只会欣赏极端和浓烈，因为压抑，则更钟情于暴烈与爆发。这种没有真实生活根基的狗血泼多了，连生理刺激都变得疲沓，所看到的更多是黔驴技穷的哗众取宠。

那《垫底辣妹》让我们看到了什么？看到了正常的青春也是有看头的。一部电影的好看并不在于腥膻暴力，而在于它是否真的与我们的生命体验相关，并诚实而细致地讲出我们内心的波澜。一个不打架不堕胎的普通学生，她内心的景观也足够迂回，足够曲折，足够荡气回肠。

看《垫底辣妹》，总让我想起《朱诺》。它们都一点也不别扭不矫情，本可以浓墨重彩的事情，却被他们拍得自然日常。它们都关照到青年人那些细腻又不明所以的空虚，却又不想当然且武断地为这种痛楚寻找理由，树立敌人。说到底，这两部电影都让你感到温暖，是因为它们没有那种不明所以的恶意，它不夸张那种痛苦的浓度，也不简单化那种矛盾。而在内地的青春片里，总是有一种明确的二元对立，即成人世界是污秽不堪的，体制是十恶不赦的，而青春于是也就成了一个滑向毁灭或平庸的过程。所以内地的很多青春片从骨子里来说是厌世的，它们都或多或少含沙射影地将矛头指向了这个世界本身，以此来为现在这个成人世界的平庸进行自我辩护。

但《垫底辣妹》让你感受到的却是善意。这个善意来源于对

世界本身美好的相信，以及对于未知世界的天然好奇；还有对于个体的平等对待，父母辈自然有他们的问题，但他们与青春期的孩子一样在积极地寻求着出路。最重要的是，它相信出路是存在的，它来源于自我的奋斗、坚持与自我完善。很多中国青春片会让我们生出“这个世界毁了我们”的喟叹，但这部电影却让我们重新相信“有志者事竟成”这种看起来过于乐观的傻天真。

《垫底辣妹》有着价值观与内容之间的匹配与协调，它不探讨青春与成人世界、自由与规训的问题，它只是试图去生动地描述一个小女孩重新找到自我存在感并为之奋斗的过程，它不放大问题，于是显得坦诚。它对于我们的最大启示，是不能概念化青春，它千人千面，每一面都有着独属于它的滋味，这里面不关乎观念的老旧，而在于态度是否真诚，以及是否有传递出这种味道的能力和技巧。

当然我并不是说青春与成人世界、自由与规训的问题不值得探讨，只是它是一个难度更高的主题，需要更大的勇气、耐心与才气，像《牯岭街少年杀人事件》《阳光灿烂的日子》都是范例。而我们的很多青春片却显然只是觉得这类主题是个时尚，于是得意洋洋地为自己贴上这个标签。这样的做派，和买个 LV、GUCCI 显摆没什么区别。

我很坏，但我很会爱

超级英雄在这个时代是很难的。

传统的价值、悲喜在这个时代成为笑谈，所谓家国、正义、庄重在某种程度成为一个陈腐世界观的化石，天然地容易引起别人的不快，所以以前惯有的某些敏感点也就失效了。怎样让超级英雄重拾魅力成了中外电影界都在研究的高精尖问题。

《死侍》是最新的一种尝试，它基本上是完全反其道而行之，这个人怎么坏怎么不靠谱怎么来。他出身于杀手，但他不像他的前辈一样，因为自己手上沾满了鲜血而心怀愧疚想要隐退，他似乎并没有什么不适，相反看起来还挺自得。他热爱所有黄暴的东西，对于说黄段子和折磨自己的对手有着极为强烈的爱好。他完全不相信礼义仁智信等套路，他只相信来硬的，所以他才毫无

愧色地教那个印度司机用绑架对手的方式来泡妞。在道德品质上他完全是瑜不掩瑕，在专业素质上他也难称合格，忘带钱包甚至在决战之前把武器忘在出租车上，对他来说都是常事。而且作为一个主角，他还很丑，这基本上就完全颠覆了之前英雄的所有规则。

但如果你以为电影真会塑造一个坏人，那你就错了，这只是欲扬先抑的老套路，只是这次它变得极端了一点。它不会去动一个英雄的根本——他的有情有义。在英雄的世界，从来如此，情义是高于一切的存在。在《英雄本色》中，你感动于小马哥的忠肝义胆，于是你也就不会在意他的枪下有多少冤魂；在《水浒传》中，你喜爱李逵一根筋地护主，于是你也就忘了他基本上是个除了对待母亲和宋江之外毫无人性的杀人狂魔。死侍也差不多是这样一个人，他离人渣只有一步之遥，但他的情痴本色让他的一切毛病都变得可爱起来。

整部电影的逻辑非常简单，他被坏蛋恶意毁容，于是他一定要向坏蛋要个说法，恢复他的美好容颜，只有这样，他才有自信再次站在他深爱的女人面前。对了，就如死侍在片中所说的，这是个爱情故事。为了爱情，死侍对坏蛋阵营进行了种族屠杀般的花式追杀。他对心中女人的爱是影片中唯一认真的元素，这一点严肃让死侍的行为有了一种情圣的圣光，就像张爱玲的《倾城之恋》中所说的，为了两人的相遇，一座城倾覆了。这部电影中，为了让自己有脸去见爱人，死侍有着杀光所有人的雄心。

而这才是现代摩登英雄的标配，他从来不是高大上的，你看

最擅长营造假大空的英雄都已经改弦更张了，《叶问 3》里的叶问老师再也不关心殖民地香港的民生及民族矛盾，他所做的，只是陪着自己得癌症的老婆做饭散步。从前的英雄身上的金漆不可逆转地黯淡了，人们退而求其次，对英雄更多了情义上的要求，同时对他们道德上的要求极大地降低了。比如《地狱男爵》的主人公是个出身有极大问题的危险人物，但人们还是相信了他；《钢铁侠》主人公则在男女关系上极为混乱，但对于他来说，这只是个人作风问题，属于小小的花边。

人们对于超级英雄的要求越来越务实。世界观的毁坏和多元，让人们对所有宏大心怀戒惧，对于人性也没有了以前的苛责和洁癖，他们了解到真正的英雄也许只在人性的一闪念间，它不来自于外界的认定，也许只跟自己和自己在乎的人有关，它更多的是对自我的服从和突破，而不在其他。

对于现在的超级英雄来说，做自己认为值得做的事情比做对的事情有意思多了，所以当钢铁侠对死侍循循善诱谆谆教导让他宽恕坏蛋时，他还是一枪把坏蛋爆头了。因为，“爽”比什么事情都重要。

没有黑暗的光芒总是缺少一点质感

罗伯特·泽米斯基的电影或多或少有这个毛病：太阳光了。阳光在现实中没什么不好，但对于电影来说，却让它的成色趋向于简单，而不能呈现出现实与人性更复杂的光谱。

《云端行走》，也是这样。它拍出了一个人为了理想的千折不挠万死不回，但它没有拍出的是，这个理想从另一方面来说却是那么无聊。一个人被世人所认为的无聊事情所吸引，有意义与虚无就这样交相辉映，可笑与壮烈这么融洽地集于一体。影片显然没意识到这一点，它太单纯了，它天然地被这个人物所感动，这个要在世贸双子塔顶层之间拉起绳子然后要在上面行走的人，太过传奇，导演只需要去表现他传奇的事迹，已足够跌宕，这让他失去了探究这个人物内心的动力，而这显然是个更大的矿藏，有

关人生存在的秘密。

曾有人问一个登山家，为什么要爬山？登山家挠挠头，闷声说，因为山就在那儿。这是一个简单而有意味的答案，那种神秘的激情就像命运一样，无理而强横地向个体发出召唤。这种自我迷狂是一种非常有意思的状态。它去除感情色彩、道德色彩，而只与激情有关。梅尔·喜布森有部电影叫《受难》，它讲的是基督耶稣受难的全过程，它就真正地拍出了那种狂热，那每一次鞭打，既是痛楚，也是梅尔·吉布森对耶稣的赞颂，这种赞颂如此纯净，以至于你感受到了欢愉，感受到了一种似乎病态的狂欢。

《云端行走》天然地把主人公的行为当成了伟大壮美的事业，给了他一个“政治正确性”，而《受难》却将这样一个“政治正确”的东西回归为激情本身，这是路线区别，也是高下之别。

说到底，能做出这种行为的人，他必然是个疯子。激情焚烧着他，让他绽放出最美丽的华彩，但也必然会在其他方面被这种炙热所烫伤。根据能量守恒定律，他的失去与他的得到同样壮观。在这方面，我们可以举出好多例子，比如吕克·贝松最好的电影之一《圣女贞德》，贞德当然是法国的大英雄，但她也是个臆想症幻者，她的偏执给了她最强的信念，也让她内心备受煎熬。她的病态也就是她的圣洁之光，影片拍出了这种两面性。另外一部电影《莫扎特》，讲述了莫扎特这个不通世务、粗俗无礼的混蛋，却是最能听到上帝旋律的那个人，这是一种反讽，也是一种真实。

其实这种对人物黑暗面的描述，并不会减损这个人物的伟

大。因为一个人天然伟大并不可贵，就像一个没有痛感的人去承受巨大的痛楚并不能称为英雄。只有你本身就是个凡人，经受了强烈的肉体痛苦，却不失其志，这才是英雄的品质。所以我们爱的并不是成型后的英雄，而是他从凡人走向圣徒的过程。他怎样从泥淖中爬上高峰，怎样从黑暗奔向光明，他怎样一点一滴地甩落庸常，怎样在黑暗中捕捉到纯洁之光。

而《云端行走》显然少了这个东西，影片最终也就成了一部缺了一口气的电影，它节奏紧张，故事浪漫，但这浪漫的质感，却少了些人生真正的况味，多了的是好莱坞电影天生的甜腻与臆想。

你要奴役的幸福，还是自由的重量?

一个女人被男人拘禁，能发生什么事?

这事儿好莱坞和日本都很擅长拍。如果日本人拍，大体上会是少儿不宜内容。对于施害者男人来说，孤独的无法排遣或者无法表达是他的主要动因。日本人对于变态总是有种异乎寻常的宽容，他们总是能站在施害者的那边多想一点，然后看出他们悖于常理行为背后的无助。对于受害者女方来说，很可能是一种斯德哥尔摩症的发作过程，日本人对于权力的规训也是特别敏感，残酷与温柔、限制与依赖、奴役与崇拜时常被他们描述得细致入微。

如果是好莱坞类型片大师或者是好莱坞法则的粉丝来拍，则会是一个处心积虑、惊心动魄的越狱过程，好莱坞更关注的是动

作性，人怎样从绝境中逃生及存活，这其间的人性挣扎与升华，是他们关注的焦点。好莱坞的典型模式是任务模式，人生是一个个困局，怎样从中脱困是核心所在，也是最能引起人共鸣的地方。

《房间》让人感到惊奇的地方，在于它在某种程度上逃离了以上两种常规，从而也就有了一些新意。首先它在结构上就与其他同类电影有别，电影分成两个近乎等重的部分，一个是被囚禁的过程，一个是被救出的过程。这显出了比普通好莱坞电影更宽广的视角，也就是被救出并非事情的终结，它拒绝给人一个完美的假象，被救出后受害者的心理如何复原，是个远比囚禁平淡但也更难挣脱的囚笼。

它与同类电影迥异的另一点，在于主人公的设置，影片的主人公包括施害者与受害者，还增加了一个受害者在被施害者强奸后产下的一个孩子，更重要的是，影片以这个孩子的视角展开，这让一切都变得似是而非且微妙起来。

孩子的身份也是影片中的关键问题，爷爷无法直视这个孩子，因为他既是女儿的儿子，也是那个拘禁他女儿的男人的骨血。他是罪恶结下的无辜果子，让人无法批判，于是也更让人无法释怀。

影片还有关母爱的纯粹与否。母亲在接受电视台采访时，被问到为什么没想过直接让男人把刚出生的孩子放在医院门口，这里面是否有一种自私。女人崩溃了。影片没有明言，但这个女人爱自己儿子的背后，有一种她自己也无法察觉的算计，儿子给了

她求生的欲望，她本能地要把他攥在手里。这种算计与母爱天性水乳交融，一旦被分离，她自己也无法承受这种光明中的阴暗私藏。

影片更有意思的地方是，孩子本身对于囚禁和自由的看法。他出生于囚室之中，没有见过外面的世界，于是也就没有逃离这个囚室的渴望，囚室的限制给了他安全，以及丰富的幻想。而真实的世界比他想象的要大太多，他无法自处，于是恐惧成了他最好的朋友。这时他开始怀念那间囚室，他的困境和《海上钢琴师》里的 1900 一样，他们无力承受自由所带来的茫然，他们情愿在束缚中去寻找那种稳定感。

这个小孩的视角给了这部电影一种哲思般的色彩，自由从来都不来源于外部，而来自于内心。当孩子开始慢慢触摸真实世界时，他的恐惧感渐渐消除。这个一直耽于内心的孩子比大人更敏锐地感受到了内心的枷锁，这让他最后到囚室里与他的桌子、衣柜等各种幻想的朋友一一告别的一幕显得意味深长：精神匮乏时所产生的甜美幻想，最终还是应该让位于丰盈的现实。

我们生活在各种枷锁中，无形的比有形的更难挣脱，从痛苦中走出来远比忍受痛苦更漫长。但我们还得那样去做，因为我们要活下去，要继续成长。

暴露的仍是暴发户思维

一

《寻龙诀》在朋友圈中真正形成了对立，褒者捧为中国电影工业新高度，贬者基本认定它是画虎不成反类犬的好莱坞赝品。我更倾向于后者，当然我没那么极端，在我看来这是一部相当让人不满足的电影。我承认它有着完成度相当高的美术效果及特技，也有着强度相当大以及快节奏的叙事，人物呢，貌似有着鲜明的特点。但这一切组合在一起，却并没有产生应有的化学反应，他们就像满身贵重服饰的绅士，你能感受到他的精致，但那种强颜欢笑的虚弱也同样突出。影片里面层出不穷的冲突带着一种强努和重复的劲头，人物的内心纠结更是透出一丝可疑的气息。

问题在哪儿呢？编剧张家鲁在接受采访时说这是一个“成长故事”，而正是这种主创们试图让它有别于一部完全无头脑动作片的努力让影片露了怯。表面上看，这确实是个成长，王凯旋与胡八一都受着丁思甜死亡阴影的困扰，有着表面上大相径庭实则如出一辙的恐惧。回到内蒙古找到彼岸花，这是打怪升级的动作场面集合，也是他们直面阴影并与过去和解的路途。

但问题是影片对这个恐惧是语焉不详的，对人物的成长也不真正在意。王凯旋居然在影片最后完全忘记了彼岸花这个让他一直魂牵梦萦的物件，不知道他是健忘症，还是打怪打高兴分心了。而对于胡八一来说，他和过去的和解倒是表现得很清楚，但问题是这个和解显得毫无重量，因为丁思甜于他根本不重要。除了结局和两场回忆，我们看不出胡八一因丁思甜产生的困惑和痛苦，这让他最后在彼岸花幻象里的抉择看起来更像是一次心血来潮的选择，是主创强加在他身上的深度，而非他脑海里不敢面对而终将面对的命运。

简而言之，影片里的痛苦和选择，并不能真让人感到信服，于是影片里人物的行为都有了一种为痛苦而痛苦的做作，有着一种小孩子过家家般的幼稚和武断。当片中人物撕心裂肺地挣扎时，我们却找不到这种情感生发出来的通路。

二

故事的源点，是杨颖饰演的丁思甜。

对于王凯旋来说，丁思甜是青年下乡时苦恋而不得的女神。他曾答应帮她摘朵彼岸花，而她曾在最紧要关头牺牲自己救了他和胡八一。救命恩人与暗恋对象的形象重合，让王凯旋一定要回到内蒙古，影片也因此展开。

这个理由当然成立，但却并不动人。如果只是报答丁思甜的救命之恩，那他只是个知恩图报的道德标兵；如果只是因为他答应了丁思甜，那他也只是个守诺的刻板情圣。

这两个原因都太外在、太单一了。这类类型片之所以会呈现这种内心创痛，除了合理化人物动机外，最重要的是揭示人物的内心世界，他的现实欲望往往对应着一个更隐秘的内心欲望。而这内心欲望的实现，才是真正让人心动的部分，它代表着人性里最柔软的那个部分。它羞于被表达，因为它是人性里最艰难的自我确认与自我完善之旅。

王凯旋为什么一定要遵守诺言去取得那朵彼岸花？因为他与他暗恋的丁思甜之间唯一的纽带就是这个诺言。他那么在意彼岸花的真正原因是胡八一有美貌（陈坤和黄渤的颜值差距不用说了吧），有文才（王凯旋写封情书都要胡八一代笔），而他唯一拥有的是忠诚。更刻薄一点说，他的偏执来源于他的自卑，只有拿到彼岸花，他才能和胡八一抗衡。这也就能解释他对胡八一其实是愤怒的：他所钟爱的人不爱自己，而她所爱的人却

早已把她忘记。

对于王凯旋来说，这实际是个自卑小男孩重新找回自己存在感的故事，他用他的忠贞在情敌胡八一面前扳回一城。只有通过他的忠诚，他才能完成他心目中的爱情仪式。

如果影片明确地表达出这一层，那王凯旋的人物就不再是这样一个天生的情圣形象，而是一个生活在我们内心深处的、因情感受挫而对世界怀着普遍愤怒的真实人格。所有英雄行为的背后，原来都是一种对自我证明的朴素需要。

但很可惜，影片满足于一个天然忠诚的形象，而对上面的人性线索充耳不闻，于是克服内心的恐惧就成了一句空话。对于一个道德标兵我们是不会有真正代入感的，因为他不真实，我们真正爱英雄是因为他也有瑕疵，但他在克服瑕疵的过程中体现出过人的努力与勇气。

三

相较于王凯旋丰富的性格可能性，明面上的第一主角胡八一就显得更加苍白。如果说王凯旋的探墓之旅有着外在和内在的双重原因，那胡八一看起来更像是被绑架来的游客。

他才是丁思甜的正牌男友（丁思甜曾在 1969 年的帐篷里吻过他，在保守呆板的 60 年代这基本等同于现代的上床），但他看到王凯旋给他留下的录影带，听到丁思甜关心的彼岸花时，他的表情是一种探险家般的好奇，而没有一种伤心事被提起时

的隐痛。这是个骨子里的薄情郎角色，这在影片里丁思甜为救他和王凯旋而掉入火海那场戏中可以看出，当丁思甜在被火焰吞噬的那一刻，王凯旋是要不顾性命地追随而去，而胡八一则是非常理性地拉起了失控的王凯旋。这样一个在生死关头都不失控的人，主创却要观众相信他在过去的痛苦回忆中挣扎，难度高了一点。

胡八一没有王凯旋般对丁思甜的苦恋，也没有像王凯旋一样独身，他有了新的女朋友 Shirley 杨，由于看不到胡八一对于丁思甜的感情，那胡八一对 Shirley 杨感情的犹疑，也就变成了无源之水。

实际上胡八一并非全无发挥的地方，相对于王凯旋，他应该害怕接近彼岸花，因为他没有救出丁思甜，加上他已爱上了 Shirley 杨，与丁思甜越近，他的愧疚感越强。当他最后拿到彼岸花时，他与愧疚正面对峙。而这部影片却丝毫没有展示这种渐进的过程，它只是展示了最后的对峙，过程全部欠奉。

英雄，永远都不是外化的降妖除魔，而是内在的艰难跋涉。你不能说这部影片没有意识到这一点，但那些前史看起来更像是一种合理性设置，而非内在的情节驱动力。

相较于三位主角，刘晓庆饰演的反派虹姐同样莫明其妙。从技术层面，她并没有为主角们设置足够的障碍，同时，一个高级的反派，也不在于只是花样百出地与主角过不去，他（她）应该是主角价值观的反面，从物质与精神上对主角进行打击。在这方面值得称道的是《黑暗骑士》，小丑对人性的嘲弄从某种程度瓦

解了蝙蝠侠的信仰。而虹姐这个反派，更多像人生中不幸遇上的一个疯子。

四

我们从《寻龙诀》能看出的，仍然是暴发户式的思维，试图用强度与速度来掩盖剧情本身的苍白，或者说他们相信强度、速度的组合已足够打动观众。人物并非是由一些俏皮话、酷炫行头、花俏动作所组成的模特，而是内心动作与外部行为的复杂结合体；故事也不只是外部事件的奇峭组合，它更应该是无限逼近真实的内心风暴。

还是那句话，好莱坞的精髓并不只是精良的制作水准，它流畅紧凑的讲述中，永远都藏着有关人性和世界的朴素真相，而不管多飞的叙事都有着坚实的现实和心理逻辑。如果只是搞大制作大特效就认为能跟好莱坞相提并论，那着实辱没了好莱坞。

徐浩峰的分裂症

《师父》是那种让你不忍心批评的电影。

相较于之前的大多数港式武侠功夫片，它显然在境界上要高一个层次。如果说之前港式武侠片中的武侠更多的是噱头，是视觉上的奇观，那徐浩峰则相对实在地建构了这个世界的规则，让它有了真实的质地。

这个规则有武术层面的，他前所未有地精细描述了那个时代的武器、功夫手法，还有门派比武、开馆等规矩，看这些东西会让你有获得知识的乐趣。从这点来说，他的电影有点儿知乎的味道。当然他也不可能完全写实，他把真实与野狐禅之间的分寸拿捏得很好。他始终有着一种能力，就是让扯淡变得有真实的质感，让过日子有玄学的味道，让市井有贵族的气息。

这个规则也有价值观层面的，在徐浩峰眼里，民国武林，无论是拉车的脚行，还是开武馆的武行，他们都坐卧有制，行事有节。他们并不是对这个世界懵懂不知浑浑噩噩度日的粗人，他们都有着一语道破天机，对自己所作所为能够做简练而又形而上的总结的能力，这显然与我们对底层的认知大相径庭。简而言之，这不是一群被生存本能驱使的人，所以虽然徐浩峰拍的是武人，却比中国任何一部电影更贵族。看完这部电影，你或多或少有点儿对前人风骨的向往，虽然代价是影片中对人间各种事物无所不在的阐释和说教，但这也要比港产动作片在这方面的毫无知觉好得多。

但也正是这种过于强大的价值观，破坏了这部电影。这种破坏性从人物延伸到台词。从人物来说，你实际可以把这部电影的人物看成一个人，也就是徐浩峰。无论三教九流、男女老少，他们都有着罕见的一致口吻，人物的性格也都差不多。他们大体严肃，却偶有冷幽默；有现实的目的，却也有自己的操守。他们只是徐浩峰的一个个分身，假装在扮演这个世界。

至于台词，单拎出来，都是能让人心醉的金句。但更重要的是，这种金句都不是为叙事服务的，而是徐浩峰借人物之口在抒发他于人于事的感慨，那对叙事就会产生强大的干扰。显然徐浩峰太爱那些台词了，为了这些台词他情愿阻断整个叙事节奏。同样是徐浩峰编剧，但王家卫导演的《一代宗师》在这方面就好得多，王家卫知道诸如“念念不忘，必有回响”这种台词的浓度与硬度，所以他有大量的情节和情绪上的留白去映衬它，就如同一

颗石子投入水中，得有足够的湖面去容纳，才能泛起美妙的涟漪。

这真是一种很有意思的东西，徐浩峰在影像与情感上追求节制，但在台词的使用上却极其铺张。这种分裂就像是他骨子里的东西，这在他影片的其余部分也比比皆是。

比如他显然喜欢那种泾渭分明的纪律感，他的电影构图都充满着严谨甚至是呆板的趣味，但他也喜欢天外飞仙式的冷幽默，比如影片里面的“去巴西种可可”这种梗，它就这么没头没由地出现，不给任何提示和过渡。他对主人公显然同情，但他又会忍不住调皮地去解构他，比如影片最后大决战时，陈识本来上一秒要英勇地与天津武林决战，下一秒却又像小丑似的逃跑，当然你可以用一些缺点来丰富这个人物，但在高潮时刻这么处理，我只能说是徐浩峰对好莱坞叙事的深度不信任，以及对于人性的深度不信任，当主人公将要成为英雄时，他恶作剧式地把他绊倒在地。这种正经与诙谐、流畅与生涩的生硬对接，成了贯穿始终的主旋律。

甚至可以说，徐浩峰对于自己钟爱的逝去的武林，态度也是分裂的。他基本上把民国武林写成了一个理想国，这是他对当下伦理崩坏道德失序的一种批判。但他与一般的民国爱好者不同的地方，在于他喜欢的只是规矩本身，它的肃穆，它的节制，他相信那些繁复规矩束缚下的人更有尊严，更有气度，也更有美感，而人性本身从古至今都会克制不住地狡猾卑劣。

不失真的中国镜像

一

《一个勺子》可能是最近我看得最提气的一部电影了。在最近几部关于现实的电影里，它显得更为实在，更为得体。

之前上映的《山河故人》是个巨大无朋的比喻，是一部看不见字幕却又处处弹出各种隐形金句的弹幕电影，是一部将现实简单化为特稿标题的神话。我们不能否认它将现实抽象化然后又将其清晰表达出来的能力，以及那种横跨 30 年的洞察力。但它还是粗暴了些，在这部电影里，人物被活生生压扁成了一个符号，他们只是被用来承载这个巨变现实所带给他们的伟大内伤。也就是说现实与人物之间，更多的是一种由此及彼的物理反应，而没

有个人在其中的挣扎、迂回和反抗，也因此，它也就没有了那种超出普遍认知之外的复杂与暧昧，那种人间俗世的失控与潮湿。

还有一部《家在水草丰茂的地方》，它比《山河故人》要自然得多，它没有三言两语将“中国”这两个字解释明白的雄心，没有空头预言家和理论家的宏大气度，也就没有那种站在高处却无力平衡的尴尬，没有那种人物空心化所造成的苍白。从剧情来说，它的切口很小，它讲了两个小孩暑假回牧场寻找父母的故事，但在这一过程中，一个游牧民族的历史慢慢显影，如同两个小孩一路在岩洞中发现的斑驳壁画、残篇断简，勾起了千年的乡愁。他们同时行走在现实与历史里，现代文明的侵袭，加上更本质的环境的变化，让这种游牧传统成了无米之炊，现实寻乡之旅的艰难与一个文明的衰落互为呼应。当他们最终找到父母时，他们一直认为是坚守游牧传统的父亲正在一条污浊的河边淘金，他们梦中长满绿草和鲜花的草场，现在被挖掘机开膛破肚，远处是怪兽般的化工高炉。

这是影片相当动人的一幕，你当然可以说这也有概念化之嫌，但影片的好处是它没有狂妄地去解释这一切，它虽然直露，却谨守一个故事讲述者的本分，它只是呈现，而前面那些细致的剧情进展和情绪铺垫也比较扎实，让这种深切的悲情不至成为一种青筋暴露的宣讲。

如果说有什么真正的缺点，就是它太诗意了，说到底，它太满足于一种哀婉的情绪，这是浪漫主义者的通病，即将社会与个人、人类与自然全然对立，然后在这种泾渭分明的对抗中压榨出

那种古典式的悲剧来。

这种做法，好处是宏大的叙事、强大的冲突总是能鼓荡起我们已经过于麻木的情绪，但坏处是站得高看得远，却往往看不清这个社会细部的矛盾，而就是在这细部中，人性才有真正辗转腾挪的空间，在人性与社会的对撞中，我们才能真正看到不概念化的现实。

说到底，好的电影并不提供答案，它是提出问题的，这种找不到答案的问题，才算挠到这个世界的痒处，也算是对这个复杂世界的真正尊重，套用普京的一句话：答案是由上帝给的，我们只能是相对精确地把问题带到上帝面前。

二

《一个勺子》的好处，也在于此。它实际比前两部电影更像一个寓言，却又比前两者更深地扎根在这片土地里。前两者或多或少还有点儿文艺青年假扮草根的整洁与别扭，而《一个勺子》却有着相当的人性和社会学意义上的丰富度。

影片是有关拉条子、金枝子夫妇（陈建斌和蒋勤勤饰演）与一个傻子（金世佳饰）的故事。它有关人性善恶，被傻瓜缠上的拉条子有着一个农民的狡诈、冷血、怕事与善良，影片在这四个向度都有比较有意思的展现。它有关某些机构的整体不作为，当拉条子如《偷自行车的人》中的安东一样求助于基层部门时，等待他的是充斥着各种套话的推诿；它有关整个社会的道德崩坏，

面对这个傻子，几伙骗子轮番上阵，某些人视为麻烦的傻子却被骗子认为奇货可居，我们不知他会被送往黑煤窑还是成为活体器官的供给者，但拉条子显然想不到这些，这让尚有良心的他显得像个真正的傻瓜。

同样是隐喻和象征，《一个勺子》用得更低调，更生活化，也就更有剧力。它是逡巡在屋里的小羊羔，这是夫妻俩胆小怕事面孔背后善的底线；它是派出所女干警每次给拉条子递上的一杯白开水，基层机构能提供的就是这样无用的安慰剂；它是拉条子准备甩掉傻子时背后走过的母子，这泄露的是他心底里泛出的隐秘自责；它是介绍拉条子送礼的三哥的口头禅“生活就是这样”，心灵鸡汤就是这么万能而空洞；它还是村长和他谈话时的一盆大骨棒，这是对某些人贪得无厌、敲骨吸髓的直白指责；最重要的是，它是李大头（王学兵饰）与拉条子谈话时始终不望他的脸，我们不知道这是否是因为王学兵吸毒后规避审查的无奈之举，但限制之下出风格，你必须得承认这种处理很妙：那始终不转向拉条子的眼睛，是两种社会地位的鸿沟，是社会分裂的明证，这样一个底层人，不值得这个社会为他转过身去。

影片中李大头与拉条子的关系，也是这部影片亮眼的一笔。李大头帮拉条子贿赂相关官员，好给自己的儿子减刑，这是对当下某些问题的迂回表现。这件事的迟迟未果，是对其中盘根错节关系的进一步追问。而影片最后儿子又莫名其妙地被减刑，则是对这个遵循测不准原理的游戏规则投的最坚决的一次反对票。对于一介草民来说，这一切都像一个黑洞，它似乎没有规则又自有

规则，但这都与拉条子这样的草民无关。他所能做的是什么呢？是戴上傻子落下的破损防风帽，放弃追索，安心做个被这个世界戏耍的勺子，像白痴一样活着。

影片以多向度对这个社会发问，却又将问题严实包裹在剧情之中，试图对这个现实做出精妙的比喻，用的却是木讷老实的姿态，这是我觉得有价值的地方。它是真的投入到一团乱麻的现实中，去感受它的肌理，这时它的寓言性也是有生命力的，而非明信片式的显摆。也正因此，它在某些剧情上的断裂，以及影像的粗糙可以被原谅。

三

最后必须得说，所有试图描摹中国现实的电影都值得赞赏。但我们也必须警惕那种看似更高贵的教条主义，或者把现实作为一种人文或者社会意义上的奇观，在看似悲悯中暗藏一种真理在握的洋洋得意。

这其实和现在商业片的格式化如出一辙，都是一种偷懒的表现：和现在流行的标题党思路一致，似乎想通过一个有深度的概念“一招鲜，吃遍天”，对其中的细节却敷衍了事。又或者用一种情绪去软化一切，在稀里糊涂中释放自我安慰。

为了保险起见，我必须说我是“存在即现实”理论的忠实拥趸，所有工业化的商业片或者艺术片从产业的角度来讲都无可厚非，但作为一个资深电影爱好者，仍觉得有些电影可以更好些，

而这需要我们的创作者放弃一些时髦的想法，沉下心，真正去看一看这个沸腾的生活底下有多少真实的无奈与暗伤，而它们又是怎样不分彼此血肉相连地纠结在一起。

与特稿神同步

毫无疑问，贾樟柯对这个时代有着极其敏感的触觉，同时他又有着精确的概括和抽象能力，这都是一个好导演梦寐以求的素质。《小武》《站台》《三峡好人》，我们能感受到他从一个个小口切入去映照整个中国当下的野心和能力。所不同的是，《小武》《站台》还能让你感受到他对片中人物结实的爱，而到了《三峡好人》，由于喻体和本体之间的对位关系太过明确，就像影片最后那个在两幢废墟之间走钢丝的人，奇巧精妙，却又岌岌可危，多少就有了点儿树高易折的征象。

《山河故人》看起来比《三峡好人》更宏大，它三段式的故事基本对应于中国的过去、现在和未来。它是对中国当下阶层迅速分化的概述，是时代进化过快后两代人的分裂，是欲望与更高

欲望之间的胜负悬殊，是最终得到后的茫然无助。它显示的是从汾阳到上海，再到全球的中国梦，昭示的是这一路高歌猛进后的伤痛，以及回头省视时的无路可走。

如果说当下很多电影完全不能挠到现实的痒处的话，贾樟柯的这部电影则全是痒处。片中的人物都过于典型了，贾樟柯生怕漏掉这个千年未有之大变局中的每一步，梁子这个财富重新分配过程中的失败者，他只能一辈子成为煤矿工人，还必须得尘肺病，而这一翻天覆地运动中的赢家张晋生，则必须是煤老板，然后进化为上海风投界的一分子，最后又在 2014 年的反腐败中仓皇出逃，最后在澳大利亚的豪宅中颓废度日，无聊混世。怎么样？是不是将中国几十年的各种改天换地、各种头条全部集于一身？它与各种文件、特稿神同步，你当然得惊叹贾导心怀天下、俯瞰众生的气度，但这种太过准确的描述，未免让人产生这样的错觉：他更关心的是这个人代表什么，而不是这个人本身。

但对于电影，或者说我的电影观来说，个人永远比理念更重要。当贾樟柯完全把几个人物当成他对中国时代观察的标本时，你或多或少感到一种不适。爱人与爱抽象的人是不一样的，就像爱正义与打正义之旗号在网上互喷是不一样的。你是爱一个天天在网上分泌正义却在私下对别人具体苦痛毫无察觉的公知，还是喜欢现实处境中很有原则但对自由主义毫无认知的普通人？起码我更喜欢后者。我希望看到的是一种对个体命运的洞察与真正的同情，或者从剧作的角度来说，一个典型人物是不动人的，他起的作用是让他成立，一个典型人物身上那些不属于别人独属于他

的东西才能让这个人真正最有活力。坦率地说，我在这部电影中看到的这样的东西不多。

我看到的是社会新闻里司空见惯的矛盾，是大众集体愤怒和困惑的真人解说版，而影片对具体的人，却是不了解的。说一个具体的例子，沈涛这个贯穿始终的人物，她为什么要与梁子分手而选择张晋生，在这部异常清晰只差给每个人贴标签的电影里，却对此语焉不详。这或许是潜意识里的一种骑墙，当沈涛被设定为整个时代变迁的见证者和受害者时，主创不愿意给她身上增加负面色彩，在贾樟柯的眼睛里，坏的只是时代，而每一个人都是受害者。从某种意义上来说，这是一种无关痛痒的泛人道主义，把草根当成"政治正确"是可以的，但于艺术来说，却是要命的藩篱。沈涛所作的选择，说到底就是一种嫌贫爱富，这是一个非常现实的选择，但贾樟柯下意识地软化了它。真正的平民，应该直视这人性里的真实，因为只有这样，这个故事才不只是历史的投影，它也是人性弱点参与创造的悲剧，只有认识到这点，才是更高一层级的悲怆。

看不到人物的真正选择，也就看不出人与时代命运的真正互动，影片着力点也就是那些庄严的征象：烟花在黄河边升起，雷管在冰层里爆炸，播种飞机突然栽下来在女主人公面前轰然坠落，这音量渐次升高的历史之声，向我们宣示着平静生活背后历史深处无法想象的裂缝和震动，它们轰轰作响，像命运之钟在寂静的深夜闷声响起。我一直喜欢贾樟柯这种于平常之中见惊雷的锐利，它像禅宗的断喝，让你平生一种清冽。但还是那句话，在

整体沙化的剧情土壤上，它能激起的不是涟漪，而是无趣的脏泥。片中真正让我喜欢的征象，是那个带刀的男孩，穿行在闹市中。不知他从何而来，向何而去，他惊鸿一瞥，却意象丰润，结实给你一击，却不给你简单化解读的方便法门。

总体来说，这部电影不如我上面所说的《小武》《站台》《三峡好人》，也不如他上一部《天注定》。《天注定》是个故事集，但几个故事特别是王宝强演的那个，却掷地有声，它们如重斧，劈开现实的外衣，露出狰狞却粗壮的肌理。而这部《山河故人》，纵横 25 年，横贯东西，撒下宏大的网，打捞起来的也就是由两首老歌所勉强粘合的肤浅情绪。

醇厚的斯皮尔伯格

从某种程度来说，《间谍之桥》与《辛德勒的名单》有相似之处，它们讲的都是一个人背叛自己的族群帮助敌人的故事。《辛德勒的名单》有关一个德国人救出集中营里的犹太人，而《间谍之桥》有关一个美国人为冷战时期的苏联间谍辩护。从题材来说，前者显然更讨人喜欢，因为纳粹德国的种族屠杀触及人伦底线，这是一个从骨子里就伟光正的故事。而后者切入点则小众很多，但也更微妙和深刻，因为它本质上讲了什么是真正的正义，程序正义和结果正义哪个更重要，美国精神的核心是什么。

如果说《辛德勒的名单》看上去就正气凛然，那《间谍之桥》里面的主人公詹姆斯·多诺万对于并不看重程序正义的国家来说，多少有点冥顽不化、小题大作了。辛德勒先生捍卫的是人

之所以成为人的基本底线，而多诺万守护的则是美国精神的道德金钱，这个就要飘渺也高深得多了。但它本质上的悲剧性也就更强，它是一个圣徒对抗无数庸众的故事，一个理想主义者对抗群氓的故事，是一个善良的明白人与一个国家的愚蠢糊涂蛋的战争，它不是那么明确的善恶之辨，而是善与被爱国主义包裹的平庸之恶之间的角力。

简单来说，《间谍之桥》的基础非常好，它比《辛德勒的名单》复杂得多，也尖锐得多，但导演斯皮尔伯格显然不想把这个题材变得那么黑暗，他用骑墙的方式来完成了一个更好莱坞式的故事：多诺万先生帮美国政府用苏联间谍换回了两个美国人，这让他从人人得而诛之的卖国贼摇身一变成为忍辱负重的大英雄，民众因为他在现实中所作的贡献瞬间原谅了他之前的“错误”，但前面影片所主要表现的两种价值观之争的主题也被斯皮尔伯格束之高阁，现实的成就似乎就此补偿了精神世界的分裂，一切裂痕似乎都不存在。这可能也是斯皮尔伯格的温柔之处，但也是可惜之处，他点到即止，绝不冒犯大众。

在主题和结构之外，斯皮尔伯格的细节处理让人无话可说。看他的处理，你只会想到绅士和得体这两个词。那种华丽而低调的光影，复杂但又看起来清晰的场面调度，还有人与人之间那种关系的恰如其分的描述，都让人看到他的能力，以及他的节制。多诺万与苏联间谍之间那种浅淡的友情让人动容，这里面是一种对于对方人格和智力的尊敬，敌人、主顾、陌生人、友人、知己这几重关系的交织，被斯皮尔伯格表现得精确到位。苏联间谍

的扮演者马克·里朗斯奉献了影片里的最佳表现，那种迟缓却坚定，聪明而淡然的气质，让人神往。

斯皮尔伯格在这部电影里再次表现了他驾驭庞大题材的能力。影片线索繁多，家庭关系、法庭上各色人等的表现、东西柏林的政治角力，从微观到宏观，你看不到斯皮尔伯格露怯的地方。最后的一分钟营救，则是斯皮尔伯格节奏和煽情能力的集中体现，那种精细的控制让人佩服。

看这部电影，你会惋惜，一个善良的人在现实中是让人尊敬的，但拍电影，还得有一点野蛮和残忍，这样才能到达人性和社会结构的禁区，逼出些更带劲的东西。当然，你也会欣慰，因为你能看到斯皮尔伯格的进化，那种和《林肯》一致的更为低调和内敛的处理方式，他的平静和优雅里，已经带有了一丝不哭天抢地但更醇厚的东西，这是时间带给他的礼物。看一看那批中国老导演的溃败，你就知道保持一个稳定状态的难得。

被看穿的幸福

《头脑特工队》再次证明了太阳底下无新事这一真理，如果论故事，这个电影单薄得可笑，一个小女孩因为离开故乡心情不爽，然后要离家出走，这就是这部电影的全部内容，它讲述的其实是小女孩一个想法的生成和它最后的停止。相较于我国的青春片里那些泡妞怀孕等风流韵事，这点小事有点太不能成为一个故事了吧。但皮克斯就是有这样的能力，将这点小情绪衍化成一部相当不错的电影。所以，题材限制是一方面，我们是否真有创新能力是另一方面，用题材限制及观众水准来推卸拍不出好片的责任都是耍流氓。

说回电影。这样一个题材怎样才能化腐朽为神奇，皮克斯基本上是显微镜的思路，当我们足够有耐心时，一滴水里也能看出整个世界：在《头脑特工队》里，一个小女孩的小想法也能映照

人生里所有对快乐的渴求，以及得到快乐的艰难。

影片将角色设置为一个小女孩头脑里的五种情绪，它们化身为五个人格化的小人，而大脑，则是一个庞大的世界，复杂而清晰。小女孩的心理波动在这里被表现为五种情绪相互争斗与合作的结果。不得不说，这种设定很妙，它既妙在用一种清晰有趣的方式描绘出一个人的心理，就像一部优秀的心理学普及教程，同时也在于这种设定符合人心理上的微妙感受。不知大家有没有这样的感受，当你做出一个决定时，却觉得这个决定并非是自己做出的，而是这个决定自己到来了，这是超我、自我、本我角力的结果。影片中乐乐、忧忧、小女孩及大脑机器可以近似呈现这三者的关系，乐乐与忧忧手忙脚乱地与大脑机器的角力，就像是理性与动物本性的斗争，是意识与无意识的斗争，是主观能动性与宿命的斗争。

这部影片说到底，是献给那些真正敏感的人的。只有他们还记得童年时那些现在看起来可笑的事背后的心理波澜，那一种微小的拒绝，那一丝冷淡怎样让你的心情陷入谷底，而也许只是无意间的抚摸拥抱、一片糖纸两个弹珠，就让你升入云霄。成人世界与儿童世界永隔天堑，后者心理柔软，所以毫无抵抗力，前者却在某种程度上失去了感受力，却被谬赞为坚强。如今那些过于丰沛的感受慢慢干涸，成为成长的代价。这部电影对于成人确实是个心灵 SPA，它也许能让你回忆起童年时的多愁善感。

影片有三个地方特别动人。一个是幻想中的玩伴冰棒在记忆垃圾场消失掉，在童年那段现实与幻想没有边界的时光里，除自

己肉身之外，一切都是游乐场，而那个玩伴的消失，是幻想退场、现实全面入侵的标志，当现实的冷硬越发明确地展现在你面前时，那些幻想也就找不到能存活的土壤。冰棒牺牲自我让乐乐逃出记忆垃圾场，是一场沉默的告别，童年逝去，但那些笑容得想办法传递下去。

第二个是乐乐与忧忧携手操作大脑的中控台，如果说冰棒的消逝是童年的正式退场，那这场戏则是青春的正式登场。两者的携手是对这个世界复杂性的认同，生活的底色永远是五味杂陈，从童话走入现实，就是忧伤的开始。

还有一处闲笔，是小女孩梦到她滑冰的情景，乐乐在大银幕看着她，与她同时滑动起来，她俩如蝴蝶一样飞舞在冰面上。说实话，这里于我有一种更深层的感动，它比前两个场景更微妙，它并非昭示人精神世界的某个重要时刻，但它那么形象地展示了身心合一的快乐，理智（乐乐）与潜意识在梦境中相遇了，他们协同一致，享受遨游的快感。理智似乎意识到了这一刻的珍贵，所以她快乐得有些庄重，因为她知道人生更多是错位，这些错位发生在内心与现实、精神与肉体、各种情绪之间。这种纯粹如此稀少，以致有种猝不及防的忧伤。

我愿意把赞美送给这部电影，即使它像所有主流好莱坞电影一样，有着明显人工斧凿的痕迹。它是理科生的严密与童心结合的产物，是被忧伤洗过的明媚，是童稚的深刻。它是一面卡通化的镜子，照见了我们的内心，所有的蝇营狗苟、权谋拼搏，出发点也许只不过是欠一个快乐。

有关向生活正大光明地认怂

《港囧》与《泰囧》一样，是一个中年人对当下自我精神世界的审视。它们都如央视的“你幸福吗”的采访，有着一种普世的焦虑。《泰囧》似乎是中产阶级与民工阶层的和解，中产阶级经过一场旅途，突然从那些衣衫不整有着汗味的兄弟身上，看到了简单乐观、随欲而安。当然，就像所有因距离而产生的误读一样，它充满了审美化的道德想象，底层人的生存压力，以及因这种生存压力而产生的暴烈与诡诈被全盘忽视，只留下那些在复杂过头的中产阶级看起来朴拙可爱的生存信条。这是一种源远流长的审美习惯，是所有吃饱了饭的人们情不自禁而善感的喟叹，就像享受工业时代成果的人们对农业时代的怀念，只要他们的脚不踏入那些腥臭的泥巴，这种信仰就永远不会破灭。

《港囧》是另一种安慰剂，但也是一种解毒剂。它不来源于

贫富两种状态下幸福感的差别，而来源于有钱后对于生命意义的追问。这是物质极大丰富后的必然反应，同时也是青春已逝、终点将近时潜意识的恐惧，心目中的价值秤砣将自己的前半生仔细称量，然后生出无限的伤感。后悔是一种最没有用但有效的毒药，它的无用在于它忽视了时间这一最大的变量，人们往往用现在经历了无数挫折经验的脑袋去衡量当时年少轻狂时的决定，而忘了当时的智商就只能做出那些决定。但它的有效，在于当事者能轻易地将很多外部因素当作真正的替罪羊，把遥不可及的可能性当成命定却错失掉的目标，从而免去了自己的责任，在对别人的遗责中获得解脱。但事实往往是，你现在所做的，就是你能做的，而你遗憾终生的，却只是你的妄念，甚至更残酷一点说，这种妄念只是你清醒地认识到自己的平庸后的麻醉剂，用把自己装扮成命运的失败者的故事来逃避自己本该承担的职责。

《港囧》或多或少带出了这样一个命题，它不像《泰囧》一样有着乡愿的浪漫想象。它通过一个初恋与现任的设计，讲的并不是该勇敢追随自己初心的故事，而是最后对生活服服帖帖地认了怂，当下才是你最珍贵的，而诗与远方只是不切实际的理想。这是个很丧气的结论，也是很多人认为的中年人的一种颓废，但相较于夸夸其谈地鼓吹要与生活死磕，我越来越欣赏这种脚踏实地。当然我永远崇拜堂吉诃德，但我不喜欢那些哭哭啼啼的堂吉诃德，当他傻不愣登且毫无遗憾地向着风车进攻，这是一种迷死人的浪漫，但如果始终张望有无围观与掌声，这就不那么干脆，这是在自己头顶上插上草标，明码标价地叫卖自己的高贵。

那些低智的摇滚青年

这也许是最近崛起最快的一个物种。

这些肤色明黄、身高平均一米的小东西，用他们的聒躁、愚蠢和萌赢得了全世界。他们和现实中的宠物差不多，比如猫狗。宠物一般负责两种身份，一种是永远不离弃的仆人，它们毫无底线的忠诚往往给主人们极大的存在感，因为那种忠诚证明了它们被那么唯一而迫切地需要，甚至有人会从而发出“还是宠物可靠，而人间却异常险恶”的喟叹；另一种身份是调皮恶劣的孩子，它们总是捅各种篓子，捣各种乱，而这些无伤大雅的行为让主人们过剩却又吝啬的爱心找到了安全的发泄渠道，摆平这些的过程是主人展现耐心和宽容的最好平台，“自己是有用的”这一核心享受在不动声色中被完成，“随风潜入夜，润物细无声”。

小黄人显然有这两种优良品质。如果把小黄人真的当成人的话，那他们是最没有出息的一群人，甚至显得“政治不正确”，他们一点没有对自由的向往，他们向往着一个领袖、一个主人来驱使他们，在他们完全成为自己主人的时候，却显得无精打采萎靡不振，这是一个让那些为人类之自由民主赴汤蹈火的先烈们跳脚的设定。他们向往的是什么呢？世俗的东西对他们是没有乐趣的，名利于他们如浮云，他们真正热爱的是玩闹，是搞破坏，这是他们高级的地方，他们是脱离了高级趣味的人，他们没有任何社会负累，如何有趣地发泄掉身上过剩的精力，才是他们的人生命题。

所以他们的偶像成了那些坏蛋，那些无法无天的家伙。视社会规范如无物，专职破坏和谐社会，在这些小混蛋看起来，简直是激情四射的史诗。

从这个角度来说，小黄人的流行，实际是成年人试图重新退化为孩童的热望，这是后现代文明社会的一大症侯，伴随古典时代的消逝，随之而去的是那些伟光正的意义，当那些意义成了没有实质的皮囊时，那些因意义而围筑的伦理及社会规范开始变得同样空虚怪异，退回到那个还未被套上辔头的世界，退回到那些只为生命本能而活的时光，成了我们的潜意识。而伴随着的，是那些压抑不住的破坏欲，让那些分处原来权力结构上的人出丑，总会产生一种复杂的快感。这个时候，那些小黄人是不自知的摇滚青年，他们天然地热爱恶棍，却为现实中那些对陈腐道德有积怨的人代言。

小黄人是《南方公园》中四个孩子的温柔版，他们一点儿都没有攻击当下的意图，但经过尼克松“终于有一个你可以信任的人”的竞选广告时，他们萌蠢的无知却明确无误地表明了他们的嘲弄。而当他们回到 1968 年，倒真可以说是主创们一个确定的隐喻，那是大字报贴满全中国的时代，是巴黎青年在街头筑起街垒的时代，是越战开启的时代，是旧世界全面崩塌，怀疑与虚无成为主流思潮的年代。而这群小怪物们在这儿，遇到了他们的精神导师与终身主人，然后义无反顾地尾随而去。

主创在这儿开了一个玩笑，却又似乎精确地说中了一个有关我们现在精神世界的现实。

伟大的作品总是把人还原为常人

《毒枭》是最近我看到的最好作品，但不是电影，是美剧。

它有着一种属于社会学的庞大与博杂。在这部戏里，所有人都属于一个生态系统，毒贩、警察、政客、富人、穷人，资本主义阵营、共产主义阵营，第三世界民族主义、美国霸权主义，从低到高，从微观到宏观，《毒枭》都有涉及。更重要的是，这些关系并非是平铺直叙，它们呈网络状连接，牵一发而动全身，所有的果都有着多种因，而所有的因从某种程度上只是前面果的反向效果，它们互相喂养，但也相互毁灭。因与因之间、因与果之间、果与果之间的连接纠缠，这里面既有编剧、导演的技术能力体现，也是对哥伦比亚、拉美整体文化和政治环境深入了解之后的结果。

它也拍出了独属于拉美的魔幻感。当大毒枭巴勃罗像所有中年大叔一样，习惯性地把裤腰向上拉，或者神经质地眨着眼睛，而做的事却是攻占哥伦比亚最高法院、或者要把眼前的无知青年当作人体炸弹送上飞机时，一种奇妙的感觉就诞生了，这种日常与传奇的张力，这种险恶与平静的合体，让电影既紧张又散漫，既朴实又尘土飞扬。

它有着一种道德感，但不是廉价的道德感。它能够看到善者为了善，最终却不得不动用最恶的手段；而恶者为了恶，却有着极善的伪装，到了最后，善者失去了对善的信仰，而恶者却有着英雄的幻觉。

可贵的是，在这种庞大中，该剧没有失掉准心与耐心，美国缉毒局与大毒枭之间的对峙，有着好莱坞电影般的清脆与爽利，所有的元素都与这条主线并行，有效却并不抢镜。

当然，最重要的是，它拍出了一个个个体的单纯与复杂、野心与卑微，他们与时代、命运抗争最终难逃功败垂成的迷局。这也是它与当下国庆档院线电影相比的最本质区别，它描述的是一个活人，而这些院线电影里，更多的是由某个概念发展出的假人。假人只为导演或者主创赋予他的目的而活，他们行为简单，思维直接，而一个真人，总是能有些超出预期却又在情理之中，反映出人性深处某些深刻本质的行为出现；假人总是显得光洁整齐，他们是创作者臆想中美化或者丑化的脸谱，而真人总是烟火气十足，有着属于现实的瑕疵与尘埃。所以最高级的人物描写，是将人还原成一个常人。

巴勃罗的好处，也就在于此。他和常人一样渴望成功，不择手段，但在瞬间他又闪现出某种济世情怀，而当你细看这种济世情怀，里面又充满着某种狡猾的功利主义。他像常人一样软弱，当他最忠实的朋友死掉时，他唯一能做的，就是更暴虐地对待他的伙伴及敌人，用残忍对抗恐惧。他性格的多面性与暧昧性，让这个人物有一种沉甸甸的质感。也正是这种质感让他变得动人，因为他的欲望、野心、道德水准与常人并无不同。当他死掉时，你看到的不是恶的死亡，而是一个普通人被欲望纠缠最终被自己和世界联手杀死的永恒结局。

该剧主创在这里并没有那种很容易产生的道德优越感与批判，这也是艺术最伟大的地方，这伟大就在于这种立场不明和软弱，它不低看任何人，也不高看任何人，它有道德，但又超越道德。最高级的艺术实际与宗教相通，它会让人感受到众生平等，让人理解到人的神性与魔性同在。主人公的善，也是每一个人的善，主人公的恶，同样也是每一个人的恶，主人公的挣扎，与尘世间每一个人的挣扎并无分别。它拆除人世间所有的，无论是种族、阶级、性别、智力等障碍，作用于都是肉长的人心上，让一个人的笑传染全世界，让一个人的哭震颤所有人，但最后并不给你一个可以逃离的幻觉，它仍然让你回到那个可恶与可爱的世界，让你该怎么过还怎么过。

当静观成为一种炫技

一

侯孝贤最厉害的是什么?

在我看来，是他的双重视角，起码他早期的电影是这样的，无论是《风柜来的人》《童年往事》《冬冬的假期》，还是《悲情城市》。他电影里的人物懵懵懂懂却又活泼地生活着，这是侯孝贤世俗的那面，他爱他的主人公，能够理解他们的苦乐；同时他时常使用远观的镜头，以及空镜，这则是他超脱的那面，是浸染着道家风范的上帝视角。当他被人间情事所打动，一种空无的悲凉与豁达也同时并生，有情与无情、当下与永恒、人间与世界在他的电影里是双生儿，侯孝贤的电影总是能勘透这些词的皮相，

戳破它们之间薄纸般的屏障。他轻轻晃动那些让人生变得稳定的锚，却又不经意停止，让我们突然在某一刻对人生产生失重感。毁掉人生的那层糖衣，那是愤青做的事，叫尖刻；怜爱与怀疑和平共处，互不否定，这一种通透叫苍凉。

说了这么多，是想讲早期侯孝贤有一种苍老与年轻兼具的气质。上面所讲的几部电影，里面的人物是有未来的，他们在自觉或者不自觉地对未来的眺望中偶遇荒凉。侯孝贤早期的电影是生命力饱满时窥到终局的感伤，是感情过剩时对枯竭的节制想象。

想一想，为什么侯孝贤早期电影里有这么多老人：《风柜来的人》里的脑瘫父亲，《童年往事》里的肺痨父亲，错把台湾凤山当香山的奶奶，《悲情城市》里的爷爷。他们实际上是时间的真正造物，他们用他们的痴、呆以及老态标明终点，他们是侯孝贤电影里的坐标系，是厚度的来源。

从这个角度说，再沧桑，也还是少年不识愁滋味的新奇。

二

如果说侯孝贤早期的电影，是在生命力丰沛时第一次感到欠缺的惊心动魄，那他后期的电影，则没有了那种看似沉婉却清脆的喟叹。

当虚无成为日常时，那日常就有了真正的意义，那实在的、没有时间纵深的日常成了唯一坚实的东西，还原那个时间与空间里面人的情感纹理、他们行走坐卧所留下的痕迹才有了形而上的

意义。这个时代的他，更加节制他在普通观众看起来已足够节制的抒情手段，而更愿意用仪式感的沉默去表达他的尊重。

《海上花》似乎是个完美的例子。就在此时此地，那些近乎凝滞的时间里，几个妓女与几个嫖客的情感纠葛，却是这样丰富。在这儿，侯孝贤有点儿像个画家，在一个时间刻度上，精细地描摹人的各种情状。这真是青楼里的清明上河图。

在侯孝贤这儿，这些瞬间有着比所谓宏大叙事更大的意义，所以这些日常得琐碎的场景变得异常有仪式感，庄重得不敢惊忧。完全没有外景，以及没有故事的前因后果，让这段时间变得形式感十足。

对侯孝贤来说，这仍然是个双重视角，影片从始至终不出现的外景，就是个巨大的空镜头，就像在旷野无垠的幽黑时间里的一盏灯，让影片最后被照亮。

三

终于说到了《刺客聂隐娘》。

关于情节方面的东西我不想说，虽然说这是侯孝贤第一部貌似强情节的电影，但侯孝贤有权把它拍成现在这个模样。

我想说的是，他的两个基本电影态度的失效，就像前面所说，他的静观镜头之所以有效，在于他电影中人物的懵懂与镜头的全知之间的对位，它既是叙事，也是态度。侯孝贤之前的故事都是日常故事，它再怎么戏剧性的变化，无非都是生老病死聚散

离合，那个节制而不靠近的镜头，时刻在提醒你出戏，就像你某一瞬间突然顿悟白茫茫一片大地真干净一样。而在这部电影中，人物的命运并没有宿命感，它是聂隐娘的一道自由选择题，无论聂隐娘怎么沉重，她仍然是自由的，这时侯孝贤停滞的镜头似乎变成了一种反向的炫技，显示他怎样在有限的视野里完成更复杂的叙事。

另一个是仪式感的问题。在《海上花》中，仪式感来自于侯孝贤对此时此刻正在流逝的每一个时间颗粒的尊重，来源于对逝去这一绝对存在的反抗。而在《刺客聂隐娘》中，没有了终将消逝的时间这一最大变量，影片的仪式感被抽空成了全体演员僵硬的表演，以及那笃定的固定镜头。

这可能就是我对这部电影真正不满的地方，我能感受到侯孝贤自戴镣铐的决绝，这是手艺的一种体现，就像他在数次采访中提到自己看了多少史料，怎样找到限制的陈述，这更多的是科学家解出歌德巴赫猜想似的兴奋。

因为上述两种态度的缺乏，这部电影的留白也就变得没有了意义。剧情上的留白在侯孝贤之前的电影里，更多的是一种对于命运洞察的高屋建瓴，就像庖丁解牛一样，由起点到终点，不需要废话，他能简约地呈现生命的骨架，却又散发着人间的热气。而那些简省的，在诸多类型片里被浓墨重彩的东西，就像空谷回声一样，因不在而有着更重大的体积。而这部电影中，留白大部分都是叙事性的，它给观众带来的更多是烧脑后拼图式的快感，而非直抵实质的通灵式体验。

因为这种视角的缺失，影片中那些美得让人相信“原来山水画是写实的”的空镜，变成了纯风景画。《恋恋风尘》的最后，个人悲喜与山川似乎突然产生的呼应的感动，在这部电影里让位于对侯孝贤拍出罕见的中国山水质感的感激。这当然也是种优点，但它更像侯孝贤给我们的额外礼物，而非从影片肌理里散发出的醇香。

四

《刺客聂隐娘》对于我来说，更像是侯孝贤一部概念先行的电影。但他基本被掏空的生命体验无法适用于此，而影片的形式又无法支撑他过于明显的风格企图。于是，最终他用惯性完成了这部电影。

它有着极为精细的美术，极为精细的场面调度，但我却看不到他的基本态度。对于愚钝的我来说，这真值得忧伤。

也许犯了励志片不应犯的最重要错误

《破风》在赛车戏的表现上，绝对是合格的。拍出过《野兽刑警》《线人》《证人》的林超贤在这方面有着很强的把控力，大场面与小细节、快速剪辑与特写镜头的交叉运用，拍出一种明快而又热血的速度感。

但从故事来说，影片则处处失焦，你看不到这个故事的重心。你说这个故事讲的是什么呢？一个人挑战自我？你看不到彭于晏饰演的仇铭这个人的自我进化，他在这部电影里并没有遇到真正的挑战，唯一的小挑战可能就是他脾气失控打了他的破风手。它讲的是友情？有一点，仇铭与窦骁饰演的邱田之间的友情，邱田不甘心始终处在仇铭的阴影之下，违禁注射兴奋剂，最终事情败露远走韩国，仇铭前往韩国唤回邱田的自信心，但戏份

太少了吧。它讲的是爱情？更少。仇铭与王珞丹饰演的黄诗瑶的爱情有点儿像是一个健康身体上的痦子，百无一用且有伤美观。

所谓励志片，无非是让你和主人公一起进入他那特殊却又有普遍性的存在困境中，然后一起超越它。这个困境可能是外部的，比如阶级的，由于贫穷导致训练条件的差异；比如人性的，因为人性里的嫉妒而导致内部的拆台与倾轧。这个困境也可能是内部的，是性格缺陷，《愤怒的公牛》里拉莫塔的奋斗与他的自毁总是如影随形，堡垒最容易从内部攻破，而人最难战胜的敌人总是自己，主人公战胜自己的软弱、自私的过程总是一部励志片最为精彩的段落。而《破风》中，仇铭与邱田所遭遇的东西都太潦草和小儿科，所以《破风》的最大问题竟然是没有敌人，这也让那些动作场面失去了依恃，你找不到那种优秀的励志电影或者体育电影中在一浪浪的考验中的酣畅与激动。

影片还缺少主人公对于他所从事的高空事业的真正热爱。这种爱也许只是他自我证明的一种方式，比如《百万美元宝贝》，麦琪从事拳击，只不过是她找不到生活的意义的报复性补偿，她不漂亮，她对她家人的唯一用处就是赚钱，只有拳击能让她在战胜的那一刻听到山呼海啸般的赞美，这种赞美值得她用血和汗去拼。这种爱如此卑微，却又如此动人，因为它指出了一种真相，我们有多大程度是在为别人而活，为了活得有尊严需要付出多大的代价。

那种爱也许会更私人，就像一个登山家所说，当有人问他为什么登山时，他的回答是“因为山就在那儿”。那种无法言喻的

迷狂更加迷人，因为它更本质。它与前一种恰恰相反，前者的热爱来自于他想获得这个世界的认同，而后者的热爱来自于他想在这个世界里找到独特的自我，前者只有融化在群体中才能得到快感，而后者，是只有从芸芸众生中找到自我辩识的依据才能抚平他内心无法抑制的虚无。

我们在《破风》里感受不到这种热爱的来源，说到底，你感受不到仇铭的内心世界，他视自行车运动如生命的内在动力是什么？在这部电影中，仇铭过于阳光了，一个没有阴影的人物是可怕的，也是虚假的，他很难让人真正有代入感，于是影片也就缺乏了那种骨子里的热情或悲怆。

由于没有这种东西，就更不用谈那种更高级的境界了：顶级的励志片应该在某种程度上是西西弗神话的变种，他一次又一次地将石头推上山巅，他当然有登顶的快感，但也有如果停下来就会感到虚无缠身的寒意。或者说虚无与光荣是个双生儿，当胜利到来时，虚无也就到来了，而当虚无到来时，你必须要用另一次胜利去驱赶这种虚无。

《煎饼侠》为什么比周星驰的电影廉价

就跟明星自黑一样，就跟富二代在网上装草根一样，中国文化氛围有一点整体草根化的倾向。当然，草根永远不是坏事，我一直都是草根大师周星驰的粉丝，只是全民草根这一点儿也不科学。我看到的是装草根出丑成了一种时尚，成为一种“政治正确”，然后被最为见风使舵的娱乐圈利用和放大，所以娱乐圈是最搞笑的，他们穿戴着各种代表精英贵族文化的衣饰，然后又要假装兴高采烈地与老百姓打成一片。

《煎饼侠》就是这样一部“政治极为正确”的电影，落魄明星与失业狗仔、死尸扮演专业户，以及不知名的小明星，他们要完成一件别人看起来不可思议的事，这是一个很正常的设置，一个很容易让大众自嗨的情节。它能让我们想到这部影片所致敬的

周星驰的《少林足球》。但不同的是,《少林足球》里面是一群不得志却有能力的人物，他们是少林高手，却埋没人间，成为捡垃圾的、酒吧打工的、卖包子的，影片讲述的是一个有能力的人只要坚持总能成功这样一个朴素但还算靠谱的道理。而细致地打量《煎饼侠》，里面的人似乎除了梦想之外，一无所有，所以他们最后的成功还真是诡异。

作为周星驰的学徒，大鹏学会了自嘲自黑，学会了各种天马行空，但他忘了周星驰电影的一个核心，那个悲剧核心，一个落落寡合的男人心里住着一个单纯的孩子，他被世俗世界忽视的同时默默且可笑地坚持着理想。想一想《大内密探零零发》《国产零零漆》《喜剧之王》里的主人公，他们要么醉心于科技，要么钻研杀猪刀法，或者苦读斯坦尼斯拉夫斯基提升演技，他们烟火气浓重的面孔背后，有一种超脱于世俗利益的童真。也因此，他们与这个世界的对撞才显得那样酸楚。这是周星驰有别于其他华语喜剧作者的地方，而《煎饼侠》落于下乘的地方在于它把理想理解为了成功，当然如果看一下现在的大形势，这种认识也没有错处。大鹏又格式化地给主人公加了一段极度类似于《功夫》的前史，来说明主人公也是有追求的，但影片最重要的转折戏却又出卖了它，当主人公没人追债而且有了钱后，第一个想法居然是想放弃这部戏，这说明所谓情怀与理想于他还真只是忽悠他人与自己的麻药，在他的价值体系里，理想只能忝居末席。

周星驰自己主导的电影里，大部分喜剧都是对自我困境的自嘲，是撕开伤口却没心没肺地再在上面猛踩一脚，或者说得更简

单点，周星驰的电影里有种自虐的快感，这是当你对外界无能为力时，把自己当成蹂躏对象的残忍乐趣。无论是《少林足球》里周星驰饰演的阿星借打蚊子打在赵薇饰演的阿梅脸上的巴掌，还是《喜剧之王》里让追债大学生保持姿势的连环嘴巴，都是周星驰内心悲观郁结的产物。但也正是这种强颜欢笑的内在，让周星驰浮夸的表演和轻佻的剧情设置有了扎实的落点。而反观《煎饼侠》，你是看不到它有真实的价值观的，当主人公经历了所有这一切，他是对名利更为释然，还是对自我有了更清醒的认知，在观众那儿仍然是笔糊涂账。

当然上面说的是境界，比较虚，更实一点，就是你看这部电影时，时常会出戏，人物的情感变化太突兀，情节转换太想当然，这就涉及技术和态度了。天马行空并不是乱来，周星驰的《功夫》《少林足球》就是例证，它们生造出一个世界，但会为之配备一套运行准则。举个文豪的例子吧，马尔克斯想写一个人飞走了，但始终找不到合适的方式，后来他看到风吹动被单，他才找到答案，人是被被单裹着吹走的。你看，即使是飞，对于一个认真的作者来说，他也会去寻找连接幻想与真实的实在质地。

让我们谈谈暴力与信仰

一

看《疯狂的麦克斯 4》，有点像回到看《英雄本色》《喋血双雄》的年代。它和吴宇森一样，暴力被极端风格化，最终它完全超越故事，成为核心所在。

在吴宇森的电影里，暴力并不是血腥与残忍，而是一个孤独的英雄对强权的反抗，是对礼崩乐坏世界的驳斥，所以他对主角暴力行为的描述是极端仪式化的，那些慢镜更像是一种礼赞，一种膜拜，枪口所喷出的火药像烟花一样，照亮了主角的脸庞与英姿，是他们行为的华彩证明。《疯狂的麦克斯 4》是另一种华丽。如果《喋血双雄》是古典而宏大的歌剧，那《疯狂的麦克斯 4》

则是重金属摇滚。在导演乔治・米勒的眼中，历史并不是如吴宇森展现的田园牧歌式的骑士精神，历史在这部电影中是导致世界走向末世的原凶，所以它没有吴那种对于秩序的向往，而更多的是一种虚无的狂欢，之所以片中那个弹着能喷火的电吉他助阵的家伙是如此之酷，是因为它代表了导演对这个世界的真正认识。所谓后启示录电影，其本质是对人性与文明的怀疑，所以它们乐于假想一个末日世界，然后看人在秩序消失后的嗜血与狰狞。而这和摇滚也是内在相合的，它们都不满意这个现世以及由此延伸出来的未来，而它们也无意且无力去解决，反而有一种找到这个世界解释方式后的悲观兴奋，以虚无为酒，酿出最形式化的狂欢。

这部《疯狂的麦克斯 4》就是将这种粗犷而艳丽的形式做到了某种极致：漫天黄沙，现代而又原始的机车，侏儒，如白化病人般的仆从，裂开的嘴唇，机械被嫁接在人体上，粗糙的人性，在这部电影中紧密咬合，形成一个整体，后现代与中世纪风格杂交，显现的是文明损毁后，人性与兽性硬碰硬的对撞，然后又自然地共存。也因此，这部影片中那些无节制的动作看起来才合理，因为在这样一个蛮荒世界，枪是唯一的交流方式，而这个世界的唯一逻辑是追猎与逃亡。这也是《疯狂的麦克斯 4》要比《斯巴达克斯》之类的电影更强的原因，后者电影里甜腻的主流价值观与野蛮的暴力风格并未形成呼应，也就让暴力纯粹成了一种表演。

这部电影为影片的暴力找到了根植的土壤，并让这种暴力具

有了某种形而上的意义。或者说极度的形式主义本身就是价值观上的宣示，他们大体上都是虚无的信徒，所以他们才会从节奏、线条、体积的组合中，寻找终极的皈依。

二

一个导演对于暴力的态度，其实很能反应他对这个世界的基本看法。作为和吴宇森同期的导演，林岭东的暴力就与吴宇森和乔治·米勒完全处于两极。对于后两者来说，暴力是渲泄，是一种炫酷的表达方式；林岭东的暴力则自始至终是有痛感的，它是一个人作用于另一个人的结结实实的行为，即使在他相对浪漫的《监狱风云》中也是如此，当钟正天（周润发饰）咬下杀人雄（张耀扬饰）的耳朵时，你能感到即将爆炸的郁闷得到舒解的畅快，但你深刻知道杀人雄是很疼的。在林岭东的后期，《高度戒备》与《目露凶光》中，你连暴力的快感都感受不到，暴力只是一种无可奈何的生存方式，实施的同时感受最强烈的是无能为力的疲乏。

而杜琪峰与吴宇森有些共通之处，但吴宇森是在流动之中去表达暴力，杜琪峰则是在静止中看到美感；吴宇森的暴力是舞蹈式的，快感来自于节奏，杜琪峰的美感则来自于秩序，杜氏那著名的枪战站位，体现了他对兄弟情谊的理解；吴的兄弟情谊是两个知己的一见如故生死相交，杜则是每个人各安本分的默契；吴是自由主义者，杜则显然对传统帮会的森严法度有着审美上的欣赏。

为什么娄烨要较真《浮城谜事》里杀人时是打三下还是十三下？因为这涉及一个基本表达，三下只能表明这是个杀人案件，而十三下则表明了一种仇恨的强烈与绵长；三下只是描述因果，而十三下表明作者更看重这个过程。更为极端的是加斯·帕诺执导的《不可撤销》中的强奸镜头及人头被灭火器砸瘪的过程，那种近乎原时长的还原表明了导演对待现实的态度，他不准备对你有任何隐瞒，这时每一分钟都有着它自己的重量。

三

外国导演中，我最想说的是大卫·柯兰伯格和梅尔·吉布森，他们其实都是真正的暴力狂。大卫·柯兰柏格的兴趣在于肉体本身，肉身被毁损或者变异，在他的镜头下都有着精细的描述，这里面有一种真正深入骨髓的恐惧，也就是对自我肉身的怀疑。

当然，日本人在这方面做得更为极致，塚本晋也的《铁男》是我看过的最恐怖的电影：身体里长出铁刺，钢铁生殖器刺破另一具肉体。在这部电影中，你最笃定的肉身本身，成了最大的黑森林，它不受控制，随时可能脱缰而去。

以及梅尔·吉布森，他给人最大的印象是对痛苦的执迷，痛苦在他的镜头下有着一种宗教般的神圣与高尚。这既表现在《勇敢的心》最后华莱士被五马分尸的场景，更表现在《受难》中耶稣受刑时所受的每一下鞭笞。在梅尔·吉布森眼里，有着一种狂

热的赞颂，以及由此而生的愉悦。

当然也有卡通化表达暴力的极致。比如三池崇史，在他的《杀手阿一》中，当人被劈成两半时，那丝丝缕缕的黏液，就像一个恶趣味的小孩玩耍自己鼻涕，天真又没心没肺。也包括之前看过的《特工学院》，那如烟花一样爆开的脑袋们，将一场惨不忍睹的屠杀变成了狂欢，让我们深受教化的心灵遭受着折磨。这个导演是个高手，他将分寸拿捏恰当，“政治不正确”而又无伤大雅，把邪恶与小清新调合得让人佩服。

说了这么多，其实想说的只有一句话：暴力绝不仅仅只是噱头，和情色场面一样，它是真正最接近真相的所在。如果一个导演只是把它当成一个噱头，那它就会变得无聊无趣，而如果不把它看成一种简单粗暴的官能刺激，这里面则有很多戏剧富矿，事关最本质的价值观与审美取向。

糊涂的文明冲突，软塌的环保史诗

不可否认的是，让·雅克·阿诺五年打造的《狼图腾》，其视觉相当令人震撼，无论是狼马大战，还是狼突袭羊群的画面，都非常壮观且真实。实拍出来的画面跟电脑特效比，还是有种更丰富的质感，电脑特效再细致，仍然透着一种过分完美的精致虚假感。另外，在中国电影普遍在“喜剧”与“青春”这两个词上打转时，《狼图腾》近乎开创了一个中国电影的新类型，通过人与自然以及不同文明之争，来表达对现代的反思。

所以，我们要向阿诺导演以及他的团队致敬，特别是在这个拍六天就能挣三亿票房的今天，他用一种笨拙的方式守住了电影的基本尊严。因为起码他拍的是电影，而有些人拍的是笑话。

但具体到影片整体气韵，却没有了与视觉方面相配的凝重大

气。它看起来更像是一个环保宣传片，影片孜孜不倦地通过片中蒙古族人之口去宣讲朴素的环保理念，这种解释性的话一多，电影的品格也就降了一层。一部高级的电影，总是会慎用台词，它更多的是用画面本身去讲故事，而若直接用语言表达主题，就更落了下层。

另外，它对环保的理解也充满了势利的味道。我们只能看到蒙古族人对狼的尊重来源于利益计算，比如人类对狼围猎的黄羊，只拉走几头，要给狼族留下足够的分量，不然狼就会侵扰人类。比如为什么他们尊重狼，是因为狼维护了草原的生态平衡。当然，这是事实，就像环保宣传得再高尚，它本质也是一种更精致和更隐蔽的利己主义。但作为一部电影来说，用一种法国式的不分青红皂白的浪漫态度去颂扬这样的利己主义，或多或少有小题大作之嫌。

这部影片最大的问题就在于这里：它没有真正表现出狼的魅力，以及它和游牧的蒙古族之间的精神联系。简而言之，作为影片真正的主角，狼以及狼文化的传承者蒙古族人的呈现是不够的，毕利格老爸所代表的蒙古族人面对汉族人所代表的现代文明的入侵，态度是暧昧不清的，他们没有反抗也没有异议，所做的只是乖乖臣服。这样，他们除了在口头上表达对狼的崇拜，有什么与汉人不同的地方？而真正的狼族文化应该是桀骜不驯，内心充满骄傲的。影片所要表达的那种游牧文明的挽歌也就变得不疼不痒。

而没有那种异质文明魅力的吸引，冯绍峰饰演的陈阵对狼和

蒙古族文明的崇拜就变得莫名其妙。影片对陈阵的前史完全避讳，也让他的迷恋缺乏深层次且可信的推力。当然，我们能理解主创们因为故事时代背景的敏感性而持有的谨慎态度，但前史的完全空白让他成为了一个只是突然对狼着迷的怪咖，而非是两种文明冲撞下的迷茫孩子。

像所有的平庸电影一样，它觉得表达关怀的方式就是将镜头美图秀秀似的柔化美化，但实际上，如实表达出他们的愚昧与智慧、野蛮与勇敢、暴怒与多情，反而更能让人物具有沧桑的命运感。这样一部命题如此宏大的电影，在这方面居然付之阙如，真有点让人费解。也正因为如此，影片那段掏狼崽的戏份，让那些蒙古族人显得惺惺作态。为了生存，杀掉他们图腾的幼崽，这是多么残酷而庄严的行为，透过它，你能看到任何一种文明骨子里的冷血。人类怎样通过理性将杀戮变为正义，这是一个真正能抵达文明深处的戏眼，却被以煽情蒙蔽了双眼的阿诺导演处理得轻浮廉价，那些牧民的眼泪如同一记耳光，而阿诺导演照单全收，赞颂着那种做作的伤感。

与影片主题骨子里的不清不楚交相辉映的是，人物戏份的大量奢侈浪费。比如窦骁所饰演的陈阵的知青同伴杨克，这是一个看似耀眼的摆设，没有性格，也没有自我挣扎，他一口白牙站在美丽的草原笑着，却仍然找不到丝毫存在感。至于蒙古族部落的那些人，你也看不清他们各自的面目，所以影片里陈阵与毕利格老爸之间的父子情、与噶斯迈之间的恋情都显得轻描淡写，缺乏真正的质感。

这再次证明了这是一部概念先行的电影，作为一位国外导演，中国对于阿诺就代表神秘，而逝去的狼图腾就带有了古董的光环，这双重滤镜下，阿诺导演早已失去了那种静观的冷静与优雅，抒情的冲动战胜一切，所有的人物都被笼罩在强烈的炫光之下，细节变得不再重要。

幸好，影片虽然有着迂腐且没有是非的抒情，但影片的诚意却不可忽视。片中的人物和故事，虽然没有什么出彩之处，但也没有那些哗众取宠的猎奇和狗血戏份。也因为这份诚意，影片最后游牧文化的消亡与狼族的末路还是相当动人的，这时摄影机镜头似乎回过神来，去关注片中每一个个体的命运，无论是狼还是人，当它真正用细节去讲故事时，所有角色突然有了神采。那些狼或因饥饿难忍而冒险触雷身亡，或者面朝绝壁而纵身一跃，或者逃入狼穴挖断入口葬身其中。特别是影片最后那头狼，被汽车追得精疲力竭，最后回过头，定定地却不解地望向人类，然后身体被抽空一样轰然倒地。狼的骄傲在最后一刻绽放得颇为壮丽。

说实话，去批评这样一部电影让人很不忍心，但是，我仍然觉得我们不能降低优秀电影的标准。一部好的电影，它不应该是概念化的图解，不应该肌理如此软塌，它应该能触到这个世界的某些真实的角落，它不能是老好人似的糊涂伤感，它不应该避讳这个世界的复杂。

创新有时是个障眼法

值得高兴的是，许鞍华并不像有些资深导演，把创作力衰减变成一种偷懒性的自恋，津津有味地咀嚼自我高峰时余留的残渣，她是实打实地想突破自己，相比于已在形式上有所追求的《千言万语》，她在《黄金时代》的探索更进了一步。

《千言万语》里，许鞍华用街头话剧交代历史大背景，街头说书的夸张激烈与故事本身的朴素伤感形成奇妙对应，这也表达出许鞍华的价值观：历史风云奇诡变幻，但人间的故事却是平静而家常。

《黄金年代》则更极端，它完全打乱了时空的线索，也完全消除了观众与银幕的距离，演员经常演着演着就对着镜头说起话来。你得佩服许导的勇气，她显然不想拍一个荡气回肠的经典故

事，她想拍出这个人的多义和复杂来。但不幸的是，这种尝试不算成功。角色对着镜头说话，而且是超越角色所处的那个时代讲话，这种感觉应该和《百年孤独》的开头一样，“许多年之后，面对行刑队，奥雷良诺·布恩地亚上校将会想起，他父亲带他去见识冰块的那个下午”。它在现在和将来之间自由穿梭，它体现的是全知视角和个人视角之间永恒的差距，是宿命与自由意志之间的距离。也就是说，这些旁白，要能体现片中人物的多面来：她所做的，和她所想的之间的不同；她现在所希翼的，和未来的结果之间的差别。只有在这时，人内心的分裂与厚度才能显现，人被命运主宰的荒诞感和虚无感才会出现。但在这部电影里，大多数的旁白，成了交代剧情的一种手段，而没有建构出视角的多样来。

当然有几处处理还是很有神采的，比如丁玲和萧红谈心，丁玲说着自己的伟大理想时，突然把脸转向观众，开始忘情地坦露心绪。这是个绝妙的处理，它精准而又直观地描绘一个人说到动情时的反应，那种被理想燃烧时的澎湃。比如张译饰演的蒋锡金讲到萧红的下落时，突然失声哭泣，乱世里的相遇与分手都是如此残酷，一瞬间就成永久别离。

许鞍华在这部电影里太节制了。你当然能理解许鞍华的用意，她不是想拍出一个她脑子里的萧红，而是想无限逼近真实的萧红。但问题也就来了，她这样放弃自己的阐释，影片也就缺失了重点，变成了萧红一生的流水账，而间离式的效果，又难以让观众入戏，最终的感觉就是平淡无奇。而且许鞍华把观众看得太

高了，她简省地拍摄了萧红的一生，对于萧红的粉丝或者对现代文学史熟稔的人，也许会体会到微妙之处，但对于普通观众来说，则显得语焉不详。

相较而言，我更喜欢影片里萧红和萧军在哈尔滨的那段时光，许鞍华拍出了两人相识于微时的炽烈和困窘，对饥饿的描绘也很生动，萧红在冰天雪地里对萧军说鞋带断了的场景，是今年我看到的最温暖动人的爱情场景。简而言之，当许鞍华单纯地叙事时，她就有着那种体贴入微的细腻，而当离开哈尔滨，许鞍华似乎变成了一个不知道重心的认真而拘谨的临摹者。比如对于鲁迅的描绘，你不能不承认很有新意，但当鲁迅近乎于念白地说着他的名言警句时，你会感受到一丝虚假。而这个萧红生命中最为崇敬的男人，对萧红产生了怎样的影响，影片也是含混带过。许鞍华显然是太尊重那代人了，似乎对她来说，能够描摹和呈现出他们的状态已然足够。

整体来说，这是一部细节出色的电影，比如影片里面有两场灾难戏，一场是哈尔滨水灾，一场是武汉被轰炸。两个场景里都有小孩子在嬉戏，我觉得这是许鞍华那不露声色的功力，于一瞬间表达出世界的复杂、含混，和它的悲喜交集。但说过整个故事，则看不出许鞍华的追求，或者说她的追求太多了，她被那种形式感所吸引，却又找不到与之相配的内核，最终，电影拍出来的感觉就是细节闪光，而聚拢在一起却看不出脉络。所以说，有时候创新并非好事，它是障眼法，让你被闪烁的光芒所吸引，而忘了这绚丽背后应该有更坚实的逻辑。

现实的重量像山一样压在心上

在国庆档这几部话题电影中，《亲爱的》最有示范意义。

谁能想到，这么一部接地气的纯内地范儿电影，却出自于一位香港导演之手。这真是一个让人汗颜的事实，当我们有些导演还在各种胡闹胡搞时，陈可辛却克服了对于一个导演来说最困难的文化隔阂，拍出了一部完全看不出港味的电影。我们要向他致敬，因为这首先说明了他的勤奋，他并不满足于有的港片导演那样滥用自己的信誉和能力，他不惧于向自己不熟悉的领域掘进。另外一点，你得佩服他的艺高与胆大，他选择了“打拐”这样一个看起来并不商业的题材，这对于安全至上的商业电影规则来说显然是一次冒险，而这也是影片最厉害的一点，它在商业与作者性之间有着妥帖而自然的平衡。

他显然深知那些打拐故事背后的催泪潜力，但他在好好运用这些素材的同时，却并不止于此，整个后半截的故事反其道而行之，讲述了一个让你无法心生恨意的人贩子的妻子的故事。这对于一部主流电影来说，显然有着一定的风险，主流观众还是需要清晰的善恶是非，而这部影片却志在打破这一点，它想说的很明确：好人的对面不一定是坏人，也许是另一个有着自己困境的好人。或者说好坏实际很难判定，往往取决于你的立场。比如黄渤饰演的田文军在寻人视频里提醒人贩子不要给小孩吃桃子，而后来赵薇饰演的人贩子养母李红琴也对田文军说了同样的话，亲情的伟大，以及世事弄人的荒诞在这一瞬间让人五味杂陈。

但这不代表陈可辛中庸，陈可辛只是想拍出这个社会的更多侧面，当他表现起人性的黑暗时，又有着看透世事的冷若冰霜。当骗子追着田文军，田文军以命相拼都不能自保时，你能看到人性的粗糙与黑暗，黑暗到让你窒息。

它还拍出了人与人相互理解的不可能。当心理医生对着失去孩子的鲁晓娟（郝蕾饰演的田文军前妻）侃侃而谈时，鲁晓娟问，你有孩子吗？医生说有。鲁晓娟说，但你没有丢过孩子。你也许能体会到别人很痛，但那种痛的烈度却只有当事人才能真正体会，而这一点区别，却让任何说教与劝谕都显得虚伪和无能为力。也是基于这种认识，影片对某些机构的冷漠有着入木三分的描述，那个彬彬有礼却向张译饰演的韩德忠索取失踪孩子死亡证明的小职员，他越客气，越显示了这些机构对于个体痛苦的无法感知。

影片也没有一个理所当然的大团圆结局。李红琴得知自己怀孕后，由错愕到痛、到扭曲的哭泣，与她的养女在孤儿院悲伤守望的镜头对剪，是影片中最黑暗的一幕。现实的荒诞总是让人猝不及防，让你所有的努力付诸东流，逼你走进一个进退维谷的境地。

这部片子还有着国庆档最为丰沛的表演，特别是黄渤，他这张并不好看的脸，一旦运转起来，就有着让人心碎的魅力。当他找到孩子，孩子却在派出所让警察抓他时，他在楼梯的哭戏让人叫绝，那是一种彻骨的痛，那种近乎呜咽的嗓音是一个溺水者本能的呼喊。

这部电影，显示了丰富与纯粹、细节与主题的统一，显示了对观众与自我表达的双重尊重，它没有任何生涩或者艺术腔的表现方式，但在那种流畅之中，现实的重量以及无解却向山一样压在你的心上。

用现实主义拯救武侠

必须得承认这部电影的新意。当中国的武侠电影或者动作电影始终囿于虚假、程式化的浮华时，这部《绣春刀》则完全反其道而行之，没有遵循那种安全却陈腐的道路，用实感闯出了一条新路。这种实感是从里到外的。它既体现在一部武侠电影最显眼的动作场面上，也体现在影片的剧情上，更体现在影片所要表达的主题上。

对于动作场面，导演路阳作为《谍影重重》的拥趸，他把以往挂在高空的动作强行拉到了地面上，即使是翻墙也前所未有地遵循地心引力的准则，同时大量的手提摄影和全片超过 5000 个的剪辑镜头，让整体动作有着别具一格的凌厉。在香港知名武指仍然墨守成规，打造那些华丽却空洞的动作片时，除了甄子丹之

外，现在起码有另一群人看到我们在动作武侠片这一曾经被我们视为国宝的片种上与国外正在拉开的差距。必须坦白承认，《谍影重重》《突袭》代表了现今动作片的最先进水平，而这部《绣春刀》让我们看到了一群并不故步自封的人，他们在贪婪地消化吸收，即使没有大的亮点，但也至少做得扎实。

在剧情上，影片将以往武侠片的替天行道等高大上的情节，置换为三个底层公务员挣扎求存的故事。从某种程度来说，这比影片的动作更打动我。

实际上中国武侠片最陈腐的部分，并不在于动作的了无新意，它最主要的问题是找不到新的切入点去阐释那个武侠世界，最终就只能一遍遍地嚼残渣。而热爱《黄昏的清兵卫》的路阳，则置以前的设定不管，把曾经的武侠世界还原成真实世界，这时整个世界突然活了起来。他把锦衣卫这一被各种传奇遮掩和涂抹的名称抛开，去探寻里面的个体的命运，发现这一以凶残而闻名的机构里面，那些个体也不过是一个个普通人，他们会为薪水少而忧心，为不得志而苦恼，在宏大的是非判断背后，有更卑微也更真实的悲情。

这部电影的好处，正在于这种颠覆性，它不试图把这些人塑造为英雄，它描述的是一群人真实的灰色状态，影片开头就描绘出了沈炼作为一个锦衣卫时的凶残，但在现实生活中，他为兄弟两肋插刀，为心爱的女人愿意付出所有。对于这些人物，影片没有想当然地简单化。当然，影片的中立并非只放在了几位主角身上，在那些被他们捕杀的官员身上，我们同样看到了这一点，他

们也是有人格有尊严的人，这样，最终立意就被提升了：他们同样是政治机器上的螺丝钉，最终也会成为牺牲品。

影片对于政治的解读，就此超出了以往那种善恶分明的小儿科，影片里魏忠贤对沈炼说："你以为崇祯只是要我的命吗？他还要我的钱。"崇祯对大臣说："赶快把卢剑星杀掉，不能让他说出更多人，到时将无人可用。"在这时，政治的复杂和荒诞一览无遗。

看到这里，也许会有人误以为这是一部苦哈哈地讲社会黑暗和人性灰暗的电影。不，这是一部纯正的动作武侠片。只不过所有的电影，大概有 95% 是差不多的，另外的 5% 决定了它是庸常还是优秀。而在这部电影中，这 5% 是那种足量的现实主义元素，它让影片里的杀戳与挣扎变得更加接地气，也更加具有张力。

当然并不是说这部影片没有缺点：三兄弟手足情深的铺垫显然是不足的，相对于沈炼，大哥卢剑星身上缺少那种让这个人物升华的亮点，王千源的日常化演法在戏中也显得怪异；靳一川与丁修两人那种纠缠不清的状态也缺乏来由。但在现在，有这么一部电影，在剧情上基本完整，人物性格动机充足，又在类型片形式上充满闯劲儿，同时价值观正向且不幼稚，这已经很难。而且作为新导演路阳的第二部作品，这更值得鼓励，这位导演的未来值得期待。

没有谁的青春更肤浅

看《我就是我》，还真有点儿出乎意料的触动。

所有的青春都是相似的，这部电影证明了这一点。这些生长在这个物质富足年代的快乐男生们，如同我们在录相厅里泡大的一代一样，都被某种理想主义所感召。片中那个小伙子，他本来是打鱼的，却在懵懂中知道，人的一辈子不该就这样度过，那种未知的欲望如此强烈，带领他走上音乐之路。而这些，我们在烟雾缭绕的录相厅里同样经历过，太平山顶眺望下的香港夜色、维多利亚港的海风，曾让身处小地方的我们内心酸痒，想投身到一个更戏剧性的世界里，去翻滚，去腾跃，让那种疼痛和兴奋填塞住旺盛的空虚。

你会看到，这些人甚至比我们那时更有主见。那个叫白举纲

的年轻人，他坚决不听从摄制组的要求，不愿写出他心里认为的实力最弱的那个策划，他从骨子里就认为这个策划充满了恶毒——它就是想强迫这个小团体撕下温情脉脉的面纱，回到那个适者生存的丛林世界。而这个小子最终选择了放弃，他情愿失去机会，也不愿去做一个动物凶猛的同谋。相对于更早时我们对于人生游戏规则的顺从，我很高兴地看到这一代人有了抗争的勇气与底气。

整部电影，从某种程度上看，就是他们在不断得到与失去，在成人世界的规则与自我天真之间犹疑妥协的过程。最终他们还是追随着梦的光亮而去，哪怕偶尔在寂静中感到忧郁虚无。这也是所有青春的底色，它的脆弱与深刻都来自于此，来自于欲望梦想与强大现实的相遇，再达观的人，面对那片未知，都会生出一种迷茫，都会在疼痛中学会选择，在失意中学会回望。

从这个角度出发，没有谁的青春更肤浅。你再穷困，也会在这个时候认知自己，并生出高于现实的梦想。你再富有，也不会拥有全世界，精神的匮乏感会在这时如约袭击你的心脏。总有人认为年轻一代有着过于安逸的生活，所以他们的青春也变得小儿科和微不足道。但事实往往是这样的：过于贫困的生活，也许会催生出很多跌宕的人生戏剧，但为了自保，人的神经也会磨得更加粗砺；优渥的生活，也许让人生外表上看起来平淡无奇，但它也会将内心滋养得格外丰润细腻，会让人更多地将目光转向内心，最终在这一凝视中感到前所未有的空虚，从而导致更大的内心风暴。

现在的年轻人正属于这样一代，他们有着更为精致的内心，分辨率更高的痛感，也有着生存欲望之外更纯粹的梦想，他们前所未有地开始为自己而活，而在此之前，我们更多是国家、民族或者家族的附庸。这部影片里的选秀节目，无论多么空洞，对于那些孩子而言，却都如同人生一样真实，他们用最大的勇气与努力去赢得那注定迅速消散的掌声，这是个西西弗式的精致隐喻。而无论整个目标如何肤浅，那种试图去找到自己存在价值的努力却永远值得赞赏，因为这是每个人一生收到的最强的召唤和曾经最大的热望——让世界知道曾经有这样一个人这样来过。

素颜的时间

没看之前，总有一丝疑虑，一部电影连续拍摄 12 年，除了坚持之外，是不是或多或少有一种哗众取宠的行为艺术的意味？事实证明，我多虑了。《少年时代》虽然有着这么大一个可以操作的噱头，却看不出那种卖弄的味道，它就是那么自然地娓娓道来，像理查德·林克莱特的其他电影一样，散发着散淡随意却又忧伤的味道。

我们知道，林克莱特对时间是执迷的，从这点来说，他与王家卫有共同语言，他们都热爱时间流逝这个意象。但相较而言，王家卫是在时间面前跳艺术体操，他有强烈的表现欲，那些到期的凤梨罐头（《重庆森林》），被一遍遍刻意强调的黄历（《东邪西毒》），都像一个个图标，是王家卫能够另辟蹊径、语不惊人死不

休的明证，他总能很华丽又很文艺地找到一个表达方法。而林克莱特，相比王家卫就有点儿老实了，他似乎是个不修边幅的文艺青年，在这部电影里，他根本就不去做任何花活，当然他已经下了一番硬功夫，就是真正拍了 12 年，用摄像机实实在在地记录了这些演员真正的成长，这就像一个拥有无数宝藏的人，就不太有欲望炫富一样。

这个成长过程显然不像有些剧情片那么惊心动魄，也不像侯孝贤、是枝裕和等东方导演那样有着通达的云淡风轻。它看起来很朴实，并不精致，但一个个细节，在近乎无技巧的堆叠之下，产生了实实在在的重量，成长的困惑与迷茫，在足量的细节之中，显示出它最自然的脉络。

时间在林克莱特这里，并不带有滤镜，也并不带着丝绸般的质感，它完全是自然主义的。在这部电影里，时间是条恒定的河，并不由人的意志加速或缓行，它载着这个世界的一切前行：你很自然地经历长大，很自然地看到成人世界的纷争和辛苦，很自然地面临选择。

所有一切都自然得像是生活的一部分，即使是你的悲喜，在时间面前，也显得太过速朽，它只是不确定性在永恒之河中激起的涟漪。

在这部影片里，所有的感受都被平等对待，唯一反映林克莱特倾向的，是片中的两种生活态度：一个是孩子的母亲所代表的，在秩序之内活着，符合规范地活着，最终的结果，却是感受到生活的烦闷与无聊。在一次次挫败后，感受不到生活意义的她

失去控制号啕大哭；另一种生活态度来源于孩子的父亲，他在初期看起来就像是无所事事的失败者，但只要他出现，孩子们的生活就脱离了刻板无趣，而有了一种活泼的生气，随着时间的推移，他越发显出他的独立与魅力。他的变化说明当人拥有了自己的方向，他所做的一切就不会是负累，而是财富。在影片最后，所有的一切，无论是忍受还是享受，追求还是困守，原来都有所选择，而这种选择在电影中，无关雄心、金钱、权力，它只关乎你能否抛开世界的喧闹，听一听你内心的声音。

偶尔看一部这样的电影，会有一种洗心涤肺的效果。因为它的温和与从容，逼迫你也跟着它慢下来，耐下性子，看一看流淌的时间本身，看一看在这时间之中早已习以为常的情感。在这种沉静之中，我们粗糙的神经似乎得到了修复，日渐干涸的精神也似乎得到了滋润。

令人疲乏的地产阴谋

如果带着《窃听风云》第一、二部的印象去看第三部的话，难免会有点儿失望。

故事还是很接地气的，相信内地人会感同身受。它讲的是房地产大佬崛起的黑色内幕，乡村势力怎样勾结权力资本，利用信息不对称的优势贱买乡民的土地，怎样巧言令色地让乡民相信这是他们的最优选择，而人性怎样在巨额财富的驱使下泯灭它骨子里的善良。如果说影片主题的话，可能用“人为财死，鸟为食亡”来形容比较恰当。影片事无巨细地描述了陆金强（刘青云饰）、陆永富（方中信饰）和陆建波（林家栋饰）怎样机关算尽、巧取豪夺，想要攫取更多财富的全过程：他们杀人，出卖兄弟，出卖合伙人，买通地痞流氓，贿赂政府上层，最终却功亏一篑。

关于影片的风格，让人印象最深的是导演麦兆辉和庄文强这一次的决绝态度，他们在表现人性恶这方面相当慷慨，绝不心慈手软。陆金强、陆永富、陆建波这三个人物没有丝毫的亮色，全然黑暗，而且这种黑暗并非港片所惯有的卡通式，也没有那种滥俗的泛道德化倾向，而是非常生活化的、湿淋淋的和有生命力的，陆永富和陆建波所演绎出的无耻与贪婪，有着让人过目难忘的邪恶魅力。

影片唯一的道德光亮来自于吴彦祖与周迅饰演的角色阿祖和阮月华，他们尚未泯灭的同情心、对淳朴生活的向往，让这部影片还保有了一种希望。但当影片最后的高楼林立变回到那些小伙伴小时候的宁静乡间时，那些年幼小伙伴的嬉闹显得如此悲凉，因为在 30 年后，在金钱面前，没有人能抵御住诱惑，最后结局仍然只能是尘归尘、土归土。

窃听在这部戏里仍然是剧情戏剧性的推动力，但窃听本身的惊险刺激很少，所以影片也就没有前两部那种类似间谍片波谲云诡的肃杀，窃听在这儿更像一双全知且更透彻的眼，是导演们带着嘲弄和悲情的视线，它看着人性在你看不到的地方怎样绽放出你想不到的恶之花，它看着那些光鲜表面背后不动声色的腐败沦落。

影片把握得最好的就是那种潜藏的压抑和突如其来的暴力感。影片里唯一的几场动作戏都有着让人血管爆裂的压迫感。老实乡民被地痞流氓的强拆逼得忍无可忍时，阿祖一下一下拍在流氓身上的铁锹有着让人心悸的力度。陆永富和陆建波反目的

戏，则让人恍惚以为是在看监制尔冬升的电影，如同《旺角黑夜》《新宿事件》里人性突然翻转，平静里陡现出狰狞和疯狂的火花，这场动作戏有着让人无语的悲悯，同时又有着野兽般亢奋的光芒。

如果说影片的低调狠辣让人欣赏的话，那人物本身的塑造和故事的推进则让人有些失望。

我们当然可以看出，麦、庄两位导演试图全景式地重绘出房地产生态链条上的众生像，试图让每一个人物都有着天使与魔鬼混杂难辨的人性特质，试图一步步揭示出金钱怎样深度腐蚀人物的内心，但这显然需要更多的手艺和更微妙的过渡，而在这方面，这部电影显得有点儿粗糙。无论陆氏家族大家长陆瀚涛（曾江饰）还是其女陆永瑜（叶旋饰）的角色，当影片试图给他们的性格加上更复杂的动机和层次时，就都显得牵强和撕裂，显然在这块儿，两位导演犯了“大跃进”的毛病。就如同影片开始突兀插进去的那首歌，它的用意和《扫毒》一样，它试图用一首老歌来突显陆家兄弟曾经的手足之情，同时为以后他们的自相残杀预留出哀婉的伏笔，但这段歌出现时表现手法却矫揉造作，瞬间让观众有了出戏的冲动。在处理这种更微妙的氛围和人性时，两位导演显然还没有掌握精妙的分寸感。

而更致命的是，影片最主要人物的内心冲突是不清晰的，比如古天乐饰演的罗永就，他在兄弟情与爱情之间的挣扎、在良心与罪恶之间的徘徊我们是看不到的，所以他所做的选择也就没有悬念和重量。同理，对于陆金强这一角色也是如此，如此灰色的

一个人物，我们看不到其灰色的层次，最终他的毁灭也就无法让人生出更复杂的感受。也因为人物的单向，让影片里面这两个戏份最重的演员，基本上没有发挥空间，只能用凝固冷酷的表情撑满全场。

至于前两部那种紧张的叙事节奏，在这部戏里被置换为更低调写实的娓娓道来。当然，对于一部试图勾勒出一个历史截面的电影来说，这是一种恰当的选择，这种风格带来的东西有好有坏。好处是，它不像一般港片心急火燎，而有着一种沉静与扎实。但它也相当考验功力，因为快速剪辑与 MV 式的呈现方式，能在很大程度上掩盖剧作的问题，但当你抛却浮华，只想以故事动人时，那就需要有更细腻的人物刻画，更勾人的剧情转折。但不幸的是，慢下来的麦兆辉和庄文强，并没有让人看到这一点，有些地方温吞含混，让人昏昏欲睡。

当然，更主要的问题，是麦、庄对影片路线的犹疑不定。如果它沿袭前两部的做法，应该在猫捉老鼠的窃听戏份和动作戏份上多做文章；如果它是以人物为重，那对人物的前史及心理动因应该有细腻的铺陈。而这部电影是两边都没做到位，铺的摊子过大，人物线索众多，让他们在叙事时顾此失彼，而复杂的剧情又需要庞大的体量来呈现，这让每个人物又没有能力深入，最终导致的结果是整个故事在各个人物中跳转，却无法让剧情有力前行。

当然，我们还是要感谢这两位导演拍出这样一部和我们的现实如此紧密相关的电影，希望他们能在香港，拍出更多与我们的生活、历史相关联的作品。

呆萌的伤感

该用怎样一个词来形容这部电影？精致、温暖、呆萌、可爱，忧伤或者浪漫？将这些词全部加之于它，也仍觉得不能够描述它的味道。确实如此，《布达佩斯大饭店》就是 2014 年的一枚难以言说的奇异果。

韦斯·安德森和阿莫多瓦一样，有一种将变态或者恶心纯洁化的能力。对于阿莫多瓦来说，那些易装癖、强奸犯们，其实只不过是找不到表达方式却又情感炽烈的人群，他们不管不顾地用自己的方式爱着，有一种奋不顾身的浪漫。而对于安德森来说，这部电影里拉尔夫·费因斯所饰演的古斯塔沃，则是个被浪漫主义洗脑的骗子，你当然不能说和那些老女人交好是爱情使然，但也绝非是出于利用，而是一种充满感情和责任感的服务，简单来

说，这是一种远超出海底捞的服务，真心是让一切远离龌龊的法宝。

这是一个不停回望的故事，怀念那个时代那些可爱的迂腐，怀念那些迂腐与势利之下对美好异乎寻常的坚持，怀念消逝的优雅。古斯塔沃时时刻刻都需要羽之味香水的加持；他无论是对情人还是下属，都无时无刻不在念他那矫情的浪漫诗；在仇人殒命山谷时，他还要默哀片刻，只因仇人对于自己主人的忠诚。这是个可笑的讲究形式的人，但在这种形式之中，有他对更美好但也从不存在的生活的执念。文明就是对现实的反抗，对粗糙的拒绝，它就在这一点可笑的坚持中，所以这种迂腐也就有了一种别样的纯粹与动人。

其实，《布达佩斯大饭店》和《一代宗师》有点像，都是一首献给逝去时代的情诗，但两者的表现方式却截然不同：《一代宗师》是正襟危坐的，眼角禁不住泛起泪光；而《布达佩斯大饭店》则是老不正经的，在情感流露时却忍不住露出顽皮的神色。这部电影同时有着孩子似的天真与老年那种根深蒂固的伤感。就像片中开头，望向镜头的讲述者，既是那个年老的作家，同时也是他旁边顽皮的孩子。

对于韦斯·安德森来说，严肃是最大的天敌，就像那些真正多愁善感的人一样，他们都羞于去表达自己的情感，而更善于用调侃去逃避。所以韦斯·安德森始终都以一种欢快的方式来表现。

看这部电影的感受是微妙的。你没有朝圣般的顶礼心态，也

不会有戏剧性强的电影的刺激感，你更像是发现了自己小时候的玩具。你不是尊敬它，而是爱它，你会有一种见到珍贵物件时的凛然，但更多的是幸福感。

你在这部电影里，能看到韦斯·安德森电影的一切标签，那种平面化的影像，近乎卡通人物的造型，那些近乎于玩闹的追逐戏，里面人物呆萌的神态与步伐，每一帧里都洋溢着对趣味的追求。简单来说，这是一个孩子纯洁且好奇的目光下世界的各种窘态，而这种窘态也是这个世界可爱的地方——我们都不完美，却在笨拙而又持久地追求存在的尊严与意义。而片中那种忧伤也是一种明亮的忧伤：那个美好年代逝去了，幸运的是我们曾拥有它。

热血起义与冷酷寓言

《雪国列车》证明，奉俊昊仍然是这个世界上最靠谱的电影导演之一。

奉俊昊的最大本事，就是他能将寓言性与现实性结合在一起。在电影中，他总能为或现实或科幻的故事找到坚实的地基，同时又将社会学观察和哲学思考注入其中，让影片有一种兼具扎实稳固和飘浮不定的气质。无论《杀人回忆》《母亲》还是《怪物》，他总能从个体的境遇延伸到整个社会状态上，人性的幽暗与社会整体氛围之间实则相通，它们有着各己的疆域，却又在某处勾连。他总是有能力从社会表层直达人性深处，却又没有那种条分缕析的僵硬感。他切下这个社会的一角，生气勃勃，筋骨清晰，却又浑然一体。你看到的只是一隅，却又如同看到整个世

界，他从混沌里看出条理，却最终又将其还原到混沌里去。

可喜的是，这部《雪国列车》仍然拥有这些特性，虽然相较他之前的电影，本片显然在细腻度上有所不及，但它所涉及的内容却在某种程度上更宏大，更复杂。

影片讲的是末日来临，世界被极寒天气笼罩，人类文明被漫天的冰雪覆盖，仅存的人类栖息在一辆永不停歇的火车上。这列有着 1001 节车厢的火车，俨然是个陆地版的诺亚方舟，它的每一节车厢如同社会的每一个阶层。靠近车头的车厢，是这个社会的权贵阶层，车厢后面，则是这个社会的贫民阶层。它就像一个横向的金字塔结构，在这个微观世界里，人类的整体面目徐徐展开。

在奉俊昊的镜头下，这是一个具有多重意蕴的故事。最简单地说，这是个农民起义的故事，它就像所有好莱坞主流商业片那样，为了生存，为了自由，人民揭竿而起，浴血奋战，最终夺取了胜利。从主流动作片的角度来说，这是一部节制而又扣人心弦的电影：每一节车厢就像一个关口，奉俊昊在这里展示了他对节奏的控制能力，每节车厢遇到的情况，或紧张，或意外，丰富而又不累赘，打斗场面不长篇累牍，而且由于在情感强度上做得好，同样有着跌宕起伏的魅力。有些伏笔埋得相当巧妙，剧情的反转合理结实。

它同时又是一个有关极权统治的寓言。影片详细地为我们展示了一个极权社会的运作模式。第一，就是营造整个团体或者整个社会正遇到严重威胁的恐怖气氛，在亡国灭种的关键时刻，一

个具有超强魅力和超强能力的领袖成为必须。第二，强化领袖的至高无上作用，这个教育要从娃娃抓起，影片里老师带着孩子们边唱边跳的效忠歌曲，让人觉得滑稽而又可怖。第三，严格的社会管制，每一个个体都是社会的螺丝钉，就像影片里面说的："每一个人都有自己的位置。"影片里，小孩也被像器物一样征用。

它还是一个有着《骇客帝国》似的精神内核的故事。影片最后所揭示出来的，是一个残忍却并不浅薄的真相：一个社会的存在和进步依赖于它内部的竞争机制。为了让这个社会保持活力，以及保持人口数量的平衡，战争成了必不可少也最有效的解决方式。这个构想，让影片在境界上远远超出了一般的科幻电影，它让电影从陈腐的道德正确中超脱出来，而有了一种冷酷却清彻的质感。

但所有这一切，并非像有些电影那样，是赤裸裸的宣讲。虽然它整体上不如《骇客帝国》博大，但相比《骇客帝国 2》里教科书般啰唆的讲解，这部电影要自然一些。它将主旨包裹在故事之中，不动声色地诱使你去寻觅。

如同奉俊昊所有的电影一样，它从不判定价值的对错。这让影片主人公和大反派都显得意涵丰富。正义从来不是振臂一呼那么简单，所有的东西都有其两面性。这也让影片最后主人公的选择显得惊心动魄：是理智地选择接受似乎上天指定给他的领袖职责，还是听从良心的召唤，炸开车门让大家去面对有着一线生机却也可能全军覆没的外部世界？他的两难就像个天问，让影片有了一种难以释怀的悲怆。

从细部来说，影片带有奉俊昊式的独特趣味，奉俊昊是一个有很强的反类型欲望的类型片导演，他在尊重那些类型法则的同时，总是不经意流露出一丝破坏它们的倾向。他热爱那些非理性的人物，比如那个负责用蟑螂来为大家煮食物的男人，他神神叨叨而又兢兢业业；比如那个战斗能力超强的杀手，狂热而执着，他们都被某种不为人知的情绪支撑，做着我们不能理解的事情。他热爱荒诞的场景，影片中那一场重头的遭遇战，充斥着奉俊昊低调不张扬的邪典（Cult Film）味，火车打手们黑衣黑眼罩的打扮可算一种别致的制服诱惑。影片中最出彩的是蒂尔达·斯文顿，她夸张的手势配合她枯槁干瘪的面孔，让这个人物显得呆板、装腔作势而又可笑，她拿下假牙时那软塌的嘴让她的虚弱达到了极致。影片最后的结尾也相当奉俊昊，它同时具着光明和黑暗两种特质，女孩与黑人男孩，以及与北极熊的对望，你可以理解为生命的希望，如果你愿意，你也能感受到这个画面深处的寒意。

总体而言，《雪国列车》是一部将寓言拍出质感的电影，是一部有着人性宽度的科幻片，它混合着个人英雄主义和反英雄的气质，既热血又冷血，它有着视觉和颠覆世界观的双重快感。奉俊昊通过这种影片可以向世界影坛证明，他是少有的像斯派克·琼斯、克里斯蒂夫·诺兰那样能够在思想和娱乐两方面同时取悦他人的导演，这是影迷的福气，因为他们并不像一些大师高高在上，俯视众生，却能在智慧层面上给你意外的震动。

发自未来的一首冰冷情诗

一

《她》讲述的是一个孤独的男人怎样被一个女人拯救的故事，只不过这个女人是一台电脑。

作为好莱坞怪才的代表，斯派克·琼斯最不习惯的就是平庸的叙事，这次他所做的同样证明了这一点。他把目光投向了被科技圈养和绑架的现代人类，他设想了一个并不遥远的未来：人工智能高度发达，这种情况下，人和一个操作系统相恋了。与别的科幻片不同的是，这部影片并不着力于描写那些科幻场景，斯派克·琼斯的厉害之处，在于它将科幻和纯爱这一调性相异的产物结合在一起，却让你丝毫不感到突兀。

影片前半部，你完全可以把它当成一部王家卫电影，你完全可以把它想象成《2046》，科幻只是背景，是那些让疏离更加疏离、冰冷更加冰冷的背景。

在这里，忧郁变成了一种奢侈品。它有关痛苦，但痛苦的姿势优雅；它有关孤独，但孤独在这里有着一种颓废的美感。如果说有些电影是旁观痛苦，那这部电影是一种赏玩，是一种对孤独的每一个褶皱的细细抚摸。它迷恋那些情感波动的瞬间，这些情感被涂抹到影片里所有的空镜上，如雾气一样不可抓握却又触手可及。

二

它精细地还原了一个男人的孤独状态，西奥多是一个写信公司的员工，他的工作就是对着电脑，替别人撰写那些情意绵绵的家信，然后用电脑打印下来。他每天木然地上班下班，唯有两件事能让他稍微有点儿精神：一个是他写信时会突然沉浸在剧情中，被自己渲染出的情绪所打动；二是某些色情女明星的裸照，让他即使在地铁里也忍不住偷偷瞄一眼。除此之外，他做得最多的是，一个人走过空旷的天桥，黑夜里茫然注视窗外巨大城市无边的灯光，或者在家里打游戏，偌大的全息投影上，他操控着一个孤独的宇航员在空旷的外星球心不在焉地奔跑。然后，在深夜里突然醒来，百无聊赖，和别的孤单女人进行一场随兴而至的虚拟性爱。

也只有这样的时候，导演斯派克·琼斯才露出他尖刻的那面，而这一面是王家卫电影里少有涉及的。王家卫爱的是时间，他迷恋那些时间逝去过程里的痴缠与伤感，于是他运用导演的特权让时间停滞，然后在浓稠到粘稠的气氛里调情或者沉默，而在这一刻，斯派克·琼斯却露出那洞彻一切且不愿掩饰的目光。影片是这样表达那种性爱的：耳机那头的女人高潮来得突然而猛烈，她让男主人公拿起臆想中死去的猫，用猫尾缠住她的脖子，在男主人公错愕而勉强地照办后，高潮后的女人迅速从激动的状态恢复到平静，她像路人一样告别，然后迅速中断了网络。科技给我们带来了方便，但也让一切变得速食，我们找到了更快的抵达目的地的方法，最终结果却显得那样怪异。

实际上，男主人公西奥多的职业，也是导演对科技时代的一个讽刺，电脑已能让人单凭口述就打印出一封与手写无异的信件，但主人公的职业却是用此技术替别人写家信。科技最终只是让造假造得更精致。

片中多次出现街头的人群，每一个人都在看自己的屏幕，嘴里念念有词。科技让沟通变得简便，但也让人失去了真实沟通的欲望，我们乐意成为一座座孤岛，使用简便的代用品。

但影片的意图却并非只是讽刺，它看到了人们在其中真实的孤独，虽然他们拥抱的只是一个幻象，但这种拥抱本身却并非作戏。这也是这部电影的特点，它那么温柔，同时又那么透彻，它更愿意爱怜地看待这个越来越冷漠的世界。

也正因此，影片那么真挚地去表现女主人公萨曼莎（也就是

操作系统）怎样复苏了男主人公那颗受伤的内心。影片在此有着女人才有的细腻度，这也是影片最美的时候：她半哄半逼地让西奥多起床，两人在拥挤的地铁里穿梭；两人躺在沙滩上，开着私密的玩笑，累了，就拥着，在刺眼的恍惚的阳光下发呆，蓝色的海悠远如梦。这是让所有有过情感经历的人都能有所触动的场景。

三

但斯派克·琼斯毕竟不是王家卫，他显然不愿意只做一个调情高手。在影片后半部，有两段戏尖锐地戳到了人性的实质。

一是萨曼莎找了一个志愿者，来作为她的身体，与西奥多做爱，但西奥多觉得太怪异，最终这次尝试以失败告终。这是影片最荒诞也最悲哀的一场戏。萨曼莎让西奥多从离婚的忧郁中走出来，也让她对自我有了认知，她感到了自己最大的缺陷，她有人类所有的一切，甚至比他们更好，但有一点例外——她没有身体。他们可以进行所有的精神交流，却不可以有抚摸，在两颗相通的心灵之间，横亘的是比所有爱情电影里的所有障碍更无法跨越的障碍。

这也是影片最有寓言性的片段。科技越来越人性，但人性的顶点却是自由意志。当有了自由意志之后，它也就有了欲望，这时，它也就不再只是工具。当它开始徒劳无功地努力时，它也就真正成了一个人，但人类显然没有想到人工智能会衍生出这样讨

厌的副产品。

另一段戏是西奥多突然知道萨曼莎同时与 8316 个人在谈话，而与其中的 641 个有恋爱关系。他几近崩溃。

人类接受人工智能的温柔体贴，但却无法接受它们有异于人类的行为方式。也就是说，人只想接受那些有利于自己的，而排斥那些不符合自己心意的。所有的恋爱关系，到最后都是对双方独一性的确认，它的珍贵源于其独占性。而情感关系破裂的原因，一般都在于这种意识被推到极端，你想把她（他）改造成自己想要成为的样子，而最终的结果只能是分崩离析。

这部电影到最后所讲的也是如此。主人公由于人和机器的巨大差异而意识到所有的问题：他一直希望另一半成为自己所希望的样子，但实际上不管怎样，她只能是自己。只有放弃这种执念，所有的关系才符合自然的状态，所有的经历才不再是痛苦，而是有了意义，成了你生命的一部分。它让你成长，给你滋养。

四

影片最后西奥多给前妻的信那样情真意切，所有的恨在达成理解后烟消云散，剩下的是曾经相扶相守的感激。科技在影片最后成了我们的心池明镜，斯派克·琼斯实际上借科技这个幌子将我们的困境推到了一个荒谬的地步，让我们能够反观自己：无论科技如何进步，困扰我们的始终是我们自己，我们的自私是罪魁祸首，它让我们自我隔绝，自我封闭。

这也是这部电影最讨人喜欢的地方，它虽然也探讨了科技与人的关系，却没有冷冰冰的机械味。它指向那些硬冷得让人不快的大命题，但它仍然温柔地怜悯地看着众生。它把最虚幻的情感与哲学思考交织在一起，表现出的却是心与心的触碰。就像影片的最后一个镜头，我们心里泛起无限虚无，却抵不过两个人的抵头相依。

梦想从不曾远去

《千锤百炼》是一部关于失败者的电影。

齐漠祥，这个曾经的奥运会拳击选拔赛的落选者，他把希望寄托在别人身上，希望用别人的成功来获得心灵的补偿。但别人的命运有着自己的方向，当他的弟子想要退出拳击界时，他只能黯然祝福。他想重振旗鼓，重登擂台，但就在家乡父老面前，他体力不支，扬白毛巾退场，超过 30 岁的身体对于拳击来说已经过于老弱，他无力换回命定的败局。

何宗礼，是一个被自己的性格打败的悲剧，他有着不错的天赋，却每每在关键场合功败垂成，他缺少那种强者舍我其谁的杀伐决断，他的优柔寡断让他在战场上失去了先机。

缪云飞，是真正的梦想家，他期望更大的舞台，被职业拳坛

的欢呼声和聚光灯包围，但现实是，他只能在大城市的建筑工地上，在劳作的某个间隙，在生活一成不变、暗淡无光的瞬间晃神中，回味那久已远去的虚幻荣光。

这不是个亮色的题材，但可贵的是影片拍得没有那么阴郁，平等地表现悲伤与欣喜。影片最后，再次失败的齐漠祥来到中学挑选那些好的拳击苗子，失败的阴影似乎已经散去，一切如常。这才是生活的本色，挫败每天发生，欢乐也瞬间散去，常态是我们在两者之间的犹豫，直至我们决定坚持或者放弃。

影片里这样的镜头切换让人感动：现实的各种生计问题、各种受挫之后，接着的是会理县城的全景空镜，它有着所有中国城市都有的单调呆板景象。在晨光中，由弱渐强地慢慢响起背景音乐，那是轻细却坚定的鼓点声，下一个镜头接影片主人公齐漠祥、缪云飞或者何宗礼他们训练的镜头，在鼓点的伴奏下，这些人如在行军路上的战士，沉默肃然，专心致志，义无反顾。

这或许才是真正的励志，它并不给你一个虚幻的美好结局，它告诉你挫败是家常菜，而勇气会在伤愈后自动恢复。这也可能是今年电影中关于一个普通人梦想的最好比喻：希望从来不是从天而降的，它就像血液里的潮汐，就像脉搏按部就班的跳动，无论现实怎样磨平你的棱角，那些超越平凡生活的渴望却从不曾远去，它默默在那儿，当黎明到来时，它会本能地向着那有光亮的地方眺望。

这种梦想，既来源于外界——我们每个人都活在别人的目光里，我们的价值需要由别人认定，同时也来自内心——即使无人

围观，我们也会分裂出另一自我，他是我们人生中最重要的一个观众，我们终其一生要取悦他，获得他的首肯。这也是齐漠祥真正高贵的地方。如果说现实生活的窘迫让人同情的话，那这种无关现实的追求则让人心生敬意，因为他内心有一个更严苛的人格，他时时刻刻在凝视自己，在召唤着他的肉身，义无反顾地让他不随俗众，追随内心那个声音。

够黑，够狠，够闷

坏消息是，到目前为止，宁浩最好的电影仍然是《疯狂的石头》。它生猛，有趣，有批判，但不学究气，有关怀，但也没有庄重到呆滞的苦大仇深。

好消息是，《无人区》要比《疯狂的赛车》和《黄金大劫案》有劲儿。《疯狂的赛车》算是《疯狂的石头》的增强型复刻版，聪明气仍在，但也只剩聪明气。《黄金大劫案》则是对他聪明气的滥用，剧情的翻转轻浮几近无厘头，他想用那种流氓气来抵抗主旋律的陈腐，但最终的效果是分裂与突兀。

《无人区》的好，好在它的沉稳，宁浩这次开始沉着。之前的宁浩用得更多的是漂亮的花枪，而这部戏中，宁浩大部分时间都在磨刀，以求在最后一击而中。

宁浩从没有这么细致地描述过一个人的变化。如果说宁浩之前打造的人物性格高度典型化，对人物的描述是漫画似的粗线条，那这一部戏，宁浩则有着慢条斯理的耐心。故事一言以蔽之，就是一个文明世界的强者来到一个野蛮世界，在与这个野蛮世界的强者的对抗中，慢慢明白了被他鄙弃的文明的珍贵。宁浩这次抛弃了他擅长的多线叙事套路，步步为营地营造无人区世界的强悍野蛮。徐峥饰演的角色潘肖从自信，到受挫，到反攻，再次受挫，从恐惧，到挣扎，茫然，绝望，再到自省，最终脱胎换骨——整个过程被描述得密实而健壮，绝没有《大劫案》里劣质香港电影似的过火癫狂。

也正是这种克制，让这部影片成了他所有电影序列里最闷的一部。在这里，闷不是一个贬义词。在当代中国，由于某些制片方对观众审美水平的侮辱性理解，电影在某种程度成了一个自慰器，它可以是没人味儿的，机械性的，但它要有强度，《富春山居图》《小时代》就是这样的东西，它最需要连续性的强刺激，而故事本身成了把这些刺激点串起来的遮羞物。《无人区》没有这个毛病，我们能看到的是，宁浩强力地克制着的炫技冲动，将那些笑点置于大的叙事原则之下。这是一部有大局观的电影。

如果说宁浩之前的电影是黑色幽默，那这部电影就是纯黑色。宁浩像那些伟大的作家比如鲁迅、陀斯妥耶夫斯基一样，醉心于把人性放在一个环境里试炼，然后去观察人性的成色。整部电影的隐喻性也在这里，片中的无人区是一个道德失序、伦理崩溃国度的映射，互相伤害是这里主要的沟通方式，零和游戏是主

要的游戏规则。而潘肖这个角色的经历则是这个国度中的一个普通人的救赎路途。其实他开始的价值观与无人区并无二致，但被完全扯掉温情脉脉的面纱的世界，看起来比他想象得更加触目惊心。他反省到自己曾经得心应手的东西原来也可能伤害自己，他才明白一个良善的社会显然不能只有弱肉强食一种规则。

整部影片描绘最生动的，就是道德失效后的那种野蛮——那是一种动物般的狡猾与粗鲁。片中的小卖部老板娘和加油站老板是其中的“翘楚”，他们讹诈时的气定神闲，让他们看起来就像一只秃鹫正看着濒死的猎物。实力悬殊的优势让他们有了玩弄猎物的闲致，以致他们的行为都着带着一种冷酷的幽默。

整部影片充斥着一种疲惫且有钝感的暴力感。除了伤害与被伤害，别的东西在这部电影里没有藏身之地。影片的布景与这个感觉相得益彰，那些打着“夜巴黎”等大而无当招牌的废墟似的店铺昭示着心灵被物欲摧毁后的狰狞图景。而加油站老板那个傻儿子，则是这个世界最生动的注解，他的所有情感通道已被阻断，他唯一的能力就是木然地瞪着对方，然后像敲打废铁一样敲打别人的头。

影片的弱点，是余男这个角色。她是让徐峥的角色改头换面的核心，她是压在他善恶天平上的最后一根稻草。要让徐峥这个角色最后的境界升华变得可信，要么在余男和他关系的情感强度上做文章，要么在时机上做文章，用四两拨动千斤力。前者需要更细致的情感辅陈，而这方面电影做得很不够；后者则是导演能力的问题，宁浩在那些荒诞与悲催上的想象力惊人，而在情感上

面则缺乏办法且平淡无奇。这种无力，让影片结尾少了一种气韵贯通的舒畅感，更多的是不得不如此的勉强与匠气。当然这也是一部作品与优秀电影的区别，优秀的电影往往能在混沌的人性中提炼出一种清澈，在那些看起来不合常规的行为中找到一种似乎亘古不变的必然性，而前者更多是篇按部就班的说明文。

宁浩，就像他所说的，他太重逻辑性了，于是也就被逻辑所拘，他拥有了严密，但也少了那种突破常规的轻逸。这或许是对宁浩的一种苛求，在这样一个娱乐时代，有这样一个导演，他试图在娱乐里注入某些严肃的因子，在轻浮的人性里加入几声认真的拷问，这已是难得。而最终的成品，也有着一种严整的工艺美，一种由愤懑郁结而成的厚重。

请原谅我们，我们总是对给我们希望的人要求更多。

没有什么比一部好电影更重要

《爸妈不在家》，记住，不是《爸爸去哪儿》，是一部真正值得一看的电影。它有那些好电影所具有的美好品性，沉静而不浮躁，冷静地表现一个家庭的困厄，并不呼天抢地；它有着异乎寻常的敏感，能抓住人心那些细微的颤动，既而又表现得那么妥帖。它就像一个显微镜，能照出家庭关系里的丝丝缕缕，它也像一潭深水，有着自己的面目，但也映射出背后那更广阔的天地。这部电影的辐射力就在于此，主角只有四个人，却讲到了种族歧视，整个社会的经济危机，以及弥漫于这个社会的无论大人小孩都有的惶恐和不安。

故事主线是一个菲律宾佣人和她服侍的小孩，这段关系被拍得剑拔弩张，小孩子的恶意与无辜，与女仆的委曲求全以及骨子

里的尊严形成奇妙的互动，这里不是甜腻的童话，也不是善恶分明的道德剧，这其中是两个活生生的被困扰的人。一个是因父母关爱太少而缺乏存在感的孩子，他用自己的顽劣来显示力量，他对女仆的初期抗拒看起来是对母爱缺乏的隐晦表达。而女仆则是像任何一个在谋生和自尊的钢丝上行走的普通人一样，在要爆发愤怒时却不得不偃旗息鼓，在逼到墙角时才会露出那底线极低却极其坚固的自尊来。两个人的交往，是孤独被打破，露出柔软肌理的过程，是母爱不知不觉在一个陌生孩子身上滋长的过程。感人的地方在于，它是那么真实，是沉闷生活里透过小窗照在身上的一缕阳光，如此不起眼，却温暖了你，而你并不自知。

它体察每个人的悲喜，每个人的形象都那么饱满。片中的父亲，一个老实巴交的推销员，干了十多年却被扫地出门，为了不让妻子起疑，他每天出去找工作，所有的郁闷只能靠坐在楼道里抽烟抽到满地烟蒂来舒解。母亲，刚开始就不讨人喜欢，收走女仆的护照，对女仆挑三拣四，希望女仆能照顾好孩子，但当孩子真和女佣关系好了之后，却又天然地产生嫉妒。在她知道丈夫失业后，并没有戳破，自己挺着大肚子去参加成功学的讲座，在导师煽起的疯狂气氛里将信将疑，茫然无措。当她准备投入到所谓的“事业”里时，床前的电视正在放那个导师的新闻，他其实只是个夸夸其谈的骗子。影片里的每个人，和我们身边的人并没有什么不同。我们和他们一样，都被生活的钝刀折磨，却找不到理由喊疼，因为你不比别人更悲惨，喊出来也无人倾听。

影片最让人动容的是这些人之间的体谅。女佣对男主人在楼

道抽烟的事假装不知，妻子知道老公早已失业却不忍点破，等到老公坦白时才说早就知道了。这是有过同种生活经验的人之间的相互理解，是心里一闪念的同病相怜，是揣着明白装糊涂，“人艰不拆”这词不只是调侃。

影片的镜头都有着低调的洗炼，不动声色，信息量却极大。女佣的晾衣竿从楼上掉下去了，当她气喘吁吁地下楼捡时，对面楼却传来一声闷响，一个人自杀了。个人境遇突然被这一声闷响延伸到整个社会，整个社会都处在这样一种紧张和悲观之中。当男主人向女主人说要卖房子去做生意时，他们的车也开到了死胡同；当男主人公心情绝望时，他晚上看更时还遇到了小偷。影片用这种侧写的方式来表达情绪，足见功力。

整部电影，总让人想起某些令人尊敬的电影人的名字，比如杨德昌，那种锐利与冷静，那种不渲染情绪的清澈；比如许鞍华，那种对个体生命发自真心的尊重，既而有对生活细节那般真实的刻画，以及那种从不讳疾忌医的平视的目光。

对于一部华语电影来说，它有里有面儿，它扎根在现实的土壤，却有着洞穿一切的目光；它琐碎到让人闻到油烟味儿，却也对社会有着整体的观照；它冷静直露，却压抑不住里面的温情。

也只有这种电影，才能清洗闹哄哄的贺岁档给你带来的躁郁。因为谈到它，你不会在意它的票房或电影模式的创新。它也没有任何创新之处，它只是讲了一个好的故事，散发出人性之光。它最大的遗憾，在于它居然不是中国出品，而是由一个新加坡人陈哲艺打造。

我们应该羞愧，在这个满地都是故事的时代，现实的精彩程度远超编剧创造力的时代。我们并不专注于去拍这个时代，我们关注的是票房，是互相打口水仗。如果说对一部电影的讨论永远都只是在票房上打转的话，那并不是电影的胜利，只能说是商业运作的成功，只能说是成功学在精神领域伟大的开疆拓土，这让电影越来越像是一种炫富游戏。

电影留给我们的应该是一个人物，一个故事，一个你不敢让别人看见的自己失态的一瞬间，它永远应该是时代精神的湿淋淋的体现，是另一种对时代的记录。我们与其将口水浪费在这些廉价的争论上，不如去重新建立对电影的信仰。它的魅力不来自营销，不来自噱头，不来自电影之外的任何东西，更不来自票房。我们与其争论，不如去发掘、去推荐那些好的电影，或者更有志气些，去多拍一点在《爸妈不在家》前不羞愧的电影。

万事都是浮云，没有什么比一部好电影更重要。

PS 过度的梦幻写真集

一

其实《小时代》很简单，它就是一本豪华写真集：里面有娇俏的杨幂、女王范儿的郭采洁、温柔娴静的郭碧婷，还有一众男星捧场，从柯震东到凤小岳，再到陈学冬，或痞或冷或嫩，品相优异，种类繁多。整部电影在展现他们的美貌上不惜血本，无论灯光还是镜头都极尽奢侈，以至于所有画面都有一种 PS 过度的梦幻感。你当然也可以把它看成一场绵绵无绝期的服装秀，如果说《花样年华》里张曼玉的二十多套旗袍已让你吃惊的话，那么这部电影肯定会让你晕厥。虽然里面的人物只有顾里是富二代，但几乎所有人的穿着都给人一种炫富的感觉。

二

整部电影的最大特点就是成功屏蔽了现实。郭敬明虽然拍了上海，但在他的镜头下，上海完全成了一个任他打扮的塑胶模特。他的上海有闪着微光的摩天大楼，有戴着美瞳的俊男，有穿着十万元奢侈时装且从不上课的美貌女大学生，有似乎在哈尔滨才能见到的鹅毛大雪，却没有那些每天挤在地铁里辛苦的上班族，没有那些如蛛网般密集的弄堂，没有一个现实中人的正常困惑与苦恼，我们天天在微博上吐槽的现实在这里见不到一丁点儿痕迹。

《小时代》不是现实主义，这再明显不过。它不试图揭示这个世界的真相，也不试图向我们宣示一种更美好的生活态度。它的实质就是一打密集的感叹号，是对物欲的豪华赞美，是对那些我们通过时尚杂志、网络八卦道听途说的美好生活的意淫，里面夹带一些少女们白日梦般的臆想哀伤。

从故事层面来说，我们不得不承认，它是最近“富二代”电影（《富春山居图》《不二神探》《小时代》）中把“假装有故事”做得最好的：《富春山居图》是变着法地跟逻辑作对，尽显其煤老板般的天马行空、绝不靠谱的奢华风格；《不二神探》则散发着浓浓的泼皮劲，端着一种“我是二货我怕谁”的低端范儿，让你觉得不好意思跟他谈故事谈结构；而《小时代》起码是真有故事的，虽然它的故事就像单薄的衣服架，为的是串起那些奢华，还有那些郭敬明觉得让人心荡神摇的警句。

三

在这些故事上，郭导显示了他商人特有的节俭。他绝对不会抽丝剥茧地描摹那些所谓的爱情、友情与成长，他深谙一个流行商品的操作路数，细腻与深刻是流行文化的大敌，因为它们极有可能触碰到真实而引发真的疼痛，流行所要的只是一个有格调、有范儿的名义，有理由让他们聚众狂欢。

他用了更多的心力在那些笑料、衣服，以及奢华的环境上，片中数次出现的美男裸体充分暴露了郭导的英明。他不厌其烦离题万里地去表现那些鲜嫩的肉体，因为他明白，对于那些女性观众来说，这才是真正紧俏的硬通货。

当然，你也不能说这部电影里面只有郭敬明式的商业算计，他还是有作者性的。就像影片开头“原著：郭敬明　编剧：郭敬明　导演：郭敬明”一样，他要占满银幕，并在这部电影里充分表达出自己的趣味：我们能从宫洺身上看到他的影子，那是他的理想：如同国王一样夸张的媒体王国负责人，有比郭敬明自己的汤臣一品更贵更大的卢湾区单门独栋的玻璃房子。我们也能从专栏作家周崇光身上看到他的影子，那是他另一个理想分身：更高的身材，更俊朗的外貌，能够无限期拖稿而仍然备受宠爱，孤僻而奢侈地生活着，偶尔卖萌就能秒杀全场。

郭敬明唯一做得过分的是，有那么几刻他想把一场春梦拔高到生命体悟的高度，这时电影就有了一种严重的违和感。因为生命体悟是要反思的，而反思会从骨子里瓦解这部电影。当郭老师

突然将小情小趣的做作悲喜提升到人生的孤独、这庞大社会里单个生命体的无助时，他的电影就显出一种无可救药的头重脚轻来，这就像打完手枪然后悲壮地创作《离骚》一样可笑。

四

至于这部电影有没有有些朋友所说的危害性呢？我的观点是，没那么严重。

拜金并不是什么可怕的东西，它只是对以往贫穷记忆的过度补偿，它所能提供的快感远比我们想象的时间更短。为什么很多的革命都是由一些富家浪荡子来主导？因为富裕很快就会提供一个副产品，这个产品叫虚无，虚无将会使人自主地去寻找答案。

比拜金更可怕的其实是虚伪。当拜金主义被隐藏在道德的名义之下，当利益被宏大叙事所包裹，当我们欲望强烈却要用一种冠冕堂皇的方式来述说时，这才真正可怕，它才是真正侵害人心、药效更持久的毒素。

或许我们可以对未来乐观一点，因为上帝是无法保佑吃饱了饭的人们的，当物质富足到一定程度后，他们将不可避免地面对自我。这时，中国人这个一直被生存苦难追击、没有自我意识的群体，也许会真正迎来人本意义上的反思。

虚无是痛苦的，却是文艺的富矿。

《南京！南京！》，它值得尊敬

一

作为一部历史电影，陆川风格化地重现了历史，而且并不让我们觉得假。这，在中国已经很强大。

黑白两色的画面如钝刀一样冷且硬，建筑如残肢一样在地上矗立，被战争浓烟笼罩的天空灰得总像黄昏，满是瓦砾的街道上找不到人影，一群日本兵在废墟里如狼犬一样搜寻着，一个老头麻木地在街上走，然后被士兵一枪毙命，像一捆枯草倒下。陆川拍出了真实的死亡，硬邦邦的，没有任何反应的时间，死了就是死了，就像一件器物损坏了那样不容置疑。

那场废墟上的阻击战，足以让中国的战争戏与好莱坞站到同一起跑线上。那种迫近的质感与令人窒息的节奏，那种炮弹在身边炸响、子弹瞬间击中脑袋的真实感，都拍得很到位，即使拿到国际上去看，也不丢人。值得一说的是，不同于《集结号》启用韩国技术人员承包战争场面，《南京！南京！》是陆川和他的主创土法炼钢炼出来的，是纯粹的国货。

陆川拍出了战争的味道，那种冷冽与残忍。这是一场大悲剧，任何透露着小资情调和欧巴桑倾向的煽情和感伤都会让这种沉痛蒙受羞辱。

这方面的反面典型数不胜数，最近最典型的当属陈可辛的《投名状》：在苏州杀降那一段，过度的煽情，让本来张力十足的悲剧变成了一场夸张的舞台剧，它的真实在那几位主角过于用力的脸部肌肉线条中损失殆尽，留下的是一个香港导演一厢情愿的想象。过多的眼泪与挣扎，实际只能让深沉的感情速朽。

所幸《南京！南京！》掌握好了这种分寸，影片中的大屠杀场景，陆川处理得极其冷静。几个日本人像游戏一样在地上跑圈，镜头下摇，地上露出的是几个人头，他们把人活埋了然后用脚夯实地面。冲入医院的日本人向病床上的伤者开枪，一个头部被绷带固定的伤者死了仍保持活着时的模样。人像麦子一样沉默地大面积地倒下，这种无声比哀嚎遍野更可怖。

克制与内心激情的反差赋予了影片一种强大的力量，这种力量在陆川的强力压抑与引导之下变得更加滚烫。最美的与最丑的东西并置，温暖的一刻倾刻之间被最冷的死亡淹没。高圆圆饰演

的姜淑云在连救六人之后被发现，为了不让自己受到日本兵的污辱，她对角川说了“杀了我”。一声枪响，她扬起的发丝，让周边的世界显得更加肮脏。那个妓女，为救同胞自愿去当慰安妇，那只手圣洁得如同火种，但下一刻，她就成了扔在板车上被成堆拖走的一具裸体死尸。范伟所饰演的唐先生，把自己出城的机会给了另一个人，他洗清了自己的罪恶，然后被日本兵枪毙，一枪没死掉，军官非常职业地上去补了一枪。

比较过火的部分在刘烨饰演的抗日军官陆剑雄和一群士兵，他们在临死之前喊出的“中国不会亡”，却让影片一下子泄了元阳，这种口号性的话确实很爽口，但一下子冲淡了影片沉默里透出的肃杀气息，死亡所带来的复杂感受被引导到一种格式化的情感中。

二

如果说这部戏与中国此前抗日或者南京大屠杀题材的电影有真正不同的地方，那就在于陆川抓住了战争荒谬的尾巴，战争不仅是个邪恶或者正义的概念，在这部戏里，它终于有了那种非人性无意义的灰色。

影片开头，是陆剑雄和他的士兵手挽手组成人墙，想阻止溃逃的士兵出城，但势单力薄的他们很快就被冲散了，对死亡的恐惧带来的是极强的战斗力，一些人被活活地踩死了，却不是在战场上。

这是让人耳目一新的关于战争的叙述，它还原了一场战败之后的真实境况，那就是混乱、恐惧，以及两者催生的惨剧。

日本兵角川等人在南京废墟里搜寻的那场戏，同样具有华语电影之前没有的品质。他们的无力与慌张不再是漫画似的丑角似的夸张，那也是由血肉组成的躯体。当他们走进一个荒废的教堂时，那个看似无人的教堂挤满了逃难的人，上千人如沙袋一样挤在屋里，却听不到任何声音。后来士兵慌乱之下朝柜子射击恫吓，又有几个人从里面摔出来，死了。战争的怪诞，在这一刻赫然在目。

整部影片表现力最好的是日本占领南京后举行的那场祭祀，招魂幡在南京城的废墟上飘动，鼓声响起，日本军人步调一致像木偶一样跳起呆板的舞蹈，角川——整个大屠杀的参与者、见证者、良心受谴责者，也随着舞动。一切是那么诡异，那么不自然。在这一刻，这群日本人变成了一个整体，他们面目无比清晰，又无比模糊，他们严肃而亢奋，但神态又不属于自己。这是关于疯狂与荒诞、绝望与诡异的精确化表达。

可惜的是，陆川只是浅尝辄止，在这里，他像一个机警的猎人，嗅到了这样做的风险，对战争中日本军人过多人性化的描写，会导致主流价值观的强大反弹。但他也失去了真正进入这场战争的机会。那些沾满鲜血的日本人是禽兽，但禽兽怎样成为禽兽，我们得不到解答。于是角川这个人物成了肤浅的人性化的符号，他游离于那些日本兵之外，也游离于那些最主流的日军思想之外，所以除了他是个仍有人性的人外，其他日本兵仍然是传统

意义上的纸板似的恶魔。期待一个类似《辛德勒的名单》里阿蒙高斯一样的内蕴丰厚的魔鬼，这在中国电影中，也许仍然是个奢望。

真正的杰作是敢于冒犯观众的，姜文的《鬼子来了》表面格局很小，但在马大山这个愚蠢而狡诈的唐山人身上，我们看到中国战败背后最清晰的病灶。它对中国国民性的剖析，让人冷汗直流，当然，这样做的后果是，你在电影院里永远看不到它。

三

但陆川在这部电影里所表现出的视野与抱负还是很值得尊敬的，他空前地抛弃了史诗电影一贯的以一条主线主导全片的结构方式，在《南京！南京！》里，历史事件成了主演，他想全局地展现整个南京这个绝望之城的一切，而所有人物都成了配角，其中包括角川这个日本侵略者，陆剑雄这个抵抗者，唐先生这个委曲求全者，还有姜淑云这个心地善良的教师，以及拉贝这个建立安全区的德国人，他们只是对历史事实的一个说明。

只是这种过盛的野心，让影片显得重心失稳。相对于日军角川，中国这些角色除了唐先生有着比较丰富的人物脉络外，其他人物都显得面目模糊，倒是江一燕饰演的妓女虽然戏份很少，然而几次出场都掷地有声，从开始不愿剪辫时的风情，到为了救整个安全区的人主动去当慰安妇，再到被日军糟蹋至死的结局，简单却有力。

同时，作为一部史诗电影来说，《南京！南京！》显得过于干净。每个角色身上过强的功能性，让人物失去了更丰厚的可能。在剧情上，它应该有更多芜杂的纹理，史诗的质地应该是粗糙的，现在《南京！南京！》为这座城绘了一幅逼真的画，但我们却闻不到其中的气味，那应该有更强的烟火味、尘土味，让人作呕的骚味和臭味，然而影片还是过于书斋气了。

由于影片人物缺少主次，他们之间也缺少一种必要的联系，所以一个更缜密、更动人的剧情也就沦为泡影。实际上，像《辛德勒的名单》和《钢琴家》这两部关于纳粹大屠杀最伟大的作品，都是以人物为主线，它们都表现了战争的残酷，以及人性在这时迸出的光亮，《钢琴家》甚至完全将历史置于背景上，但它对那个时代的解析甚至比《辛德勒的名单》更加深刻。

但陆川说，他不想走别人走过的路。

四

这大概就是陆川这个狂傲书生的本性，这种狂傲里的激情，让他的电影始终是紧绷的、充血的，虽然他最近的两部电影《可可西里》和《南京！南京！》都拍得很冷静，但我们透过片子，却能清晰地看到他压制情感的咬牙切齿的模样。

陆川走的确实是一条与众不同的路。他不同于贾樟柯，贾樟柯对小人物的关怀是有源头的，他是第四代、第五代导演的一个自然延伸，小人物的命运与背后那个艰难时代，被汾阳特有的尘

土味揉在一起，构成了贾樟柯电影的特有质地。他也不同于现在新入围亿元俱乐部的宁浩，宁浩是一个纯粹的技术派，是对文以载道的反动，他的电影看起来就像一部精密的仪器，上面闪着他狡黠的自信，显然他是开风气之先者，但可以预见的是，很快一大批被 DVD、MTV 泡大的孩子会陆续走上舞台，中国就会有真正的盖里奇式的电影，那种带着漠然和坏意的笑容、优雅又粗野的智力电影，这才是被水泥森林养大一代的原味。

陆川是什么呢？如果论师承，他看起来更像是好莱坞新电影一代的传人，他在上大学时喜欢斯皮尔伯格，现在他看起来更像在走科波拉的路。在 20 世纪 70 年代，科波拉们是一批崇拜艺术但血液里早就被溶入大量好莱坞技法的孩子。他们向往欧洲，但永远学不会安东尼奥尼、伯格曼身上的萧索与沉闷。

陆川就像他的被“宏大”和“人性”这些词给宠坏了的前辈一样，向着那些伟大的题材发起猛攻。《南京！南京！》是他的又一个成果，毫无疑问，它已经具有史诗的意味，但在他对庞大线索的掌控力上，我们明显能看出陆川的虚弱。

但重要的是，他做了，并且做成了，这已然值得尊敬。

在污泥里找到的童话

看《贫民窟的百万富翁》，你根本不会想到丹尼·保尔已经52岁了，这个导演有着和徐克一样的特质，他们的第一部作品就已经非常老练，但反观他们的最新作品却比处女作还要年轻。如果不知道内情，你看完《女人不坏》肯定会觉得这是个毛头小子的作品，而不是58岁的徐克的电影，同时无论是徐克的处女作《蝶变》还是丹尼·保尔的处女作《浅坟》，那种对社会的犀利观察，那种冷峭与严竣，则有着50岁才能具备的厚重与透彻。

影片结构明快，画面动感十足，完全还是《猜火车》时那种飞扬跳脱的感觉，真正留下时间印记的，是丹尼·保尔所关注的内容。从《浅坟》的黑色绝望、人性变异，到《猜火车》的边缘人群的放荡荒唐，再到丹尼·保尔最近的两部作品《百万小富

翁》和《贫民窟的百万富翁》，你就能理解这种差距之大，一个20年前以玩弄人性阴暗面为乐事的家伙，现在他所钟意的是童话。以前他看到的是残酷畸怪，是人性在阴暗里的挣扎，现在他同样能看到这点，但他最终看到的是希望；以前他是愤怒的，现在我们看到的则是宽容。有了宽容，他也就不再用黑暗来惩罚观众。

我始终认为，像丹尼·保尔这样的导演之所以善于表现恶，是因为他们对善过于敏感。就像一个有洁癖的人一样，他最容易发现污点，这里面的心理机制类似强迫症。

两男一女，两兄弟因命运与性格而注定分道扬镳，在一个荡气回肠、从一而终的爱情故事里，这都是些经典的剧情，换种说法，就是故事很俗套。而《贫民窟的百万富翁》的厉害之处在于，它让这样一个传奇的故事有了说服力。

丹尼·保尔自认，这是一个向狄更斯致敬的情节剧。之所以把剧情设置在印度，是因为这种经典的传奇剧情已不可能发生在西方，如果硬要用，只能把这种宏大叙事硬套在那些装腔作势的超人电影中。换一种说法，西方的生活太安逸了，它盛产的只能是琐事而不是传奇，传奇那么好看，是因为它的肥料是粘稠的血和汗。

影片开场的追逐戏拍得特别棒，低矮的贫民窟，狭窄的街道，杂乱的人群，浑浊的河水，街上被惊起的乱跑的鸡，城市边缘触目惊心的垃圾，随着富人的保安追逐小孩子们的脚步，生动地表现了出来。这里有一个镜头特别值得一说，贾马尔与沙里姆

在逃跑时撞到了一辆小轿车，在道歉跑掉之前，是贾马尔贴在玻璃上那好奇而羡慕的脸。虽然只有薄薄的一层玻璃，却分隔成了两个完全不同的世界。

那种清苦里的快乐也被表现得很动人，两人逃离乞讨蛇头之后，在火车顶上游荡，在车厢里卖东西，或者从车顶顺着绳索爬下来偷盗，流浪到泰姬陵时，则假装内行去当导游。当丹尼·保尔用一种轻快的调子去表现时，这些细节反而有了一种别样的魅力，因为这是一种回忆者的目光，在回忆里，所有的痛苦都失去了重量，留存的是那些可亲可笑的细节。

两个人的命运交待得简约却到位，沙里姆从小就是个头脑灵活又性格暴躁的孩子，他偷偷卖掉贾马尔费尽心力拿到的电影明星签名，因另一个小孩笑他的歌难听就追上去扑打。贾马尔则有着单纯却执着的性格，为了得到那个签名，他跳进粪坑也在所不惜，而当遇到那个在乞丐团被挖掉眼睛的同伴时，他给了那个小孩自己刚靠挨打换来的百元美钞。寥寥几笔的描摹，让两人命运的不同有了极大的说服力，沙里姆最终成为黑帮打手，把拉提卡送给了自己的老大，最后在良心的鼓励之下又放走了她，然后把钱铺在浴缸里，举起枪，静等着外面知道出事的黑帮同伙冲进来与他们相互射杀。而贾马尔一直做儿童向导、茶水小弟这样的营生，但他却对少年时的女同伴拉提卡念念不忘，最终为了找到她，他参加了电视节目“人人都想成为百万富翁”，希望那个不知身在何处的拉提卡能看到他。

真正让影片卓然不群的，是污泥一般的现实之上笼罩的童话

气质，是丹尼·保尔看到黑暗现实之后的态度，是他早期愤怒散尽之后的乐观，这不是那种虚假的充满塑料味的完美世界里不负责任的乐观。而是懂得虽然我们存在于这个很不美很不酷的世界上，但在命运之外，人仍然可以乐观地选择，我们并不是一个只受命运摆弄的傻瓜。

而这就是贾马尔在“人人都想成为百万富翁”节目中恍有神助顺利过关的寓意，那些生活的痛苦经历居然在答题中都派上了用场，因为所有的经历都是有用的，所有的过往，都会塑造你，成就你，毁灭你。《贫民窟的百万富翁》告诉我们：你能充满怨恨地随着脏水走向下水道，也能在信念的指引下找到童话。

肌肉版西西弗斯

你们知道，辛苦地活着，辛苦地表演，如果你过分透支体力，你就得付出代价。
在这种生活中，你会失去你爱的一切和爱你的一切。
我现在听力大不如前，我会健忘，我再也不会像以前一样那么帅气。
但，我操，我仍然站在这里，我还是那个“大锤”。

——影片台词

一

从某种程度，《摔角王》就是一部拳击摔跤电影，但它又全然颠覆了拳击片的基础。拳击片的精髓，在于千回百折、无所不用其极地表现奋斗，而这部电影却在讲失败，注定的失败，这一绝望而又不可逆的过程。

但这绝对不是一个伤感的故事，伤感是一种让痛苦消弥于无形的精神按摩，这部电影，是用痛苦在为你醒脑。

这里有肉体上的痛苦，所谓荣耀是靠花样百出地忍受对自己肉体的凌虐得来的；这里有精神上的痛苦，所谓幸福是被自己亲手埋葬掉的；这里还有哲学上的痛苦，所谓意义是虚妄的，但我们的尊严最终还是要靠它来养活。

导演达伦·阿罗诺夫斯基就有这样的能力：故事简单明了，但为一个陈腐的题材注入了新鲜的活力；电影语言简单粗暴，却又笨重有力地插入到人生的深处。

二

影片是阴冷的，我们在其中看不到亮色的人物。主人公兰迪心脏病发作，他再也不能登上摔跤台；凯西蒂是个脱衣舞娘，但年岁渐大的她已很难得到顾客的宠爱；兰迪平常打工的超市，来买菜的都是看起来很孤僻的老太太，或者肥胖臃肿无精打采的中年人；至于兰迪工作的超市的主管，也只是个躲在监控室里看黄色录像的可怜虫。

导演在气氛的营造上极其精准：在影片灰色的世界里，没有成功者，只有蝇营狗苟的失败者，他们麻木的目光，长久的忍耐，就是他们以为的生活的全部。

兰迪最初似乎并非如此，他在台上接受观众们的欢呼，但当回到现实，这种幻象立即被打破：比赛结束，他只能从主办者手

中领到寥寥几张钞票，回到自己的拖车房，又因为没有交房租而被拒绝进入。

但他真正的悲剧并不在于此，而在于他只拥有那些掌声，除此之外，什么都没有。他没有朋友，没有爱情，也没有亲人。后来，时间也抛弃了他。20 年的超负荷运转，让他的心脏不再强健和听话，他最忠诚的身体也抛弃了他。

不能再上拳台的他所能做的，就是招呼邻居家的小孩，邀他一起打游戏，但小孩却很快走了，因为游戏太老，和兰迪一样已经过时了，就像他自己所说，他就像一块将要坏掉的肉块，无人理睬。

三

他另一件可做的事情，就是去看艳舞。他与舞女凯西蒂之间若有若无的爱情，是他唯一的感情寄托。可以说，兰迪与凯西蒂在酒馆里那场戏，是 2008 年我们见过的最为动人的爱情场景之一。他们和着音乐扭动身体，回忆着美好的 1980 年代的身体，诅咒着可恶的 1990 年代，然后接吻，但又被凯西蒂猛地推开。

他们太过世故，他们太了解自己将要面临的一切，对世事的了解埋葬了凯西蒂的勇气。于是，她走了。

凯西蒂拒绝的理由，是她不会与顾客之间有感情纠葛。当一个人一无所恃的时候，尊严是他最后的救命稻草。凯西蒂的话，让我想起了很多三级女星解释为什么拍色情片时的答案：那是为

了艺术。她们知道自己说的是瞎话，但她们得那么说，不仅是给别人，也是给自己一个理由，没有这个，她们就得面对自己生命里最赤裸裸的丑陋。

兰迪与女儿的关系从修复到最后又破裂的过程，可以称为一部人类性格的教科书。他在海边对女儿流下的悔恨的泪是真的，他与女儿在空旷的大仓库里空舞的柔情也是真的，但他因遭到凯西蒂的拒绝而故态复萌，与那个淫荡的女人在厕所里发生关系也是真的。这大概是人性里最大的悲哀，我们清楚地知道事情的缘由，却又无法控制自己的行为，最后是我们被自己击败。

四

不得不说，达伦·阿罗诺夫斯基有着工程师般精确的思维，他向观众一条一条展示着兰迪可能获得救赎的道路，然后又一条一条堵死了它们。

人生的逻辑逼着兰迪重新做回一个摔跤手，只有在台上，只有在他将对手击倒时，在观众野兽般的嚎叫里，他才重新感受到作为一个人的存在。导演达伦·阿罗诺夫斯基最狠的地方也在这里，他完全消解了摔跤的意义，在这部电影里，台上凶猛的撕打并不是真正的对决，而只是一种表演，这实际上是对拳击摔跤电影一次毁灭性的打击，它让胜利只是一个秀，一个精心包装的假货。兰迪从来没有胜利，他只是在表演胜利。

但正是这一设定，让电影有了更深沉的人生况味。我们看

到，两位选手分别用折凳攻击对方，结实地摔在地上；趁观众不注意用玻璃划破自己的前额，让被打的效果更真实和可怖；甚至为了让前来买票的观众感到耳目一新，他们颇具创意地用钉书机作为武器，将钉书针一个一个钉入身体。这虽然是虚假的，但当他们用对自己肉体的践踏去换取工资和尊严时，就具有一种古典悲剧的意味。因为它就像人类生活的一个模型：在这个世界上辛苦地活着，活给别人看。

五

影片中有这样一个场景：当兰迪把对手从台下打落，准备用折凳猛击对方时，一个坐轮椅的残疾人兴奋地叫着，把自己的假肢递给兰迪，让兰迪用它痛殴对方。

这是影片中最具象征意义的场景：生理的残疾在一个个巨塔似的肉体的对打中得到补偿，就像我们通过电影找到完美生活一样——当机器停转，电灯猛然亮起，我们知道那过去的两小时只不过是一场幻梦。而在这儿，与电影不一样的是，只有表演者知道，这其实也只是电影的翻版，热血贲张的背后是精心的设计和几乎乱真的表演，但表演者同样被这种高潮麻醉了，他似乎获得了尊严。

影片最后，兰迪站在摔跤台上，老弱的心脏让他在台上的行动显得迟钝，一次一次的疼痛与晕眩让他几乎摔倒，但他忍受着，不顾别人的劝阻，慢慢攀着护栏上的绳索，最后一次表演他

的“大锤粉碎压”。然后，在生命的最后一刻，他享受观众为他们血腥的表演而发出的欢呼声。

他知道这些掌声是那么虚幻，但也同时知道这是他唯一的拥有。

这一刻是如此悲壮，因为这一刻显得如此虚无。

陈凯歌丢了魂

不想挨骂，但还得提《霸王别姬》。《梅兰芳》看起来就像《霸王别姬》的弃婴，我们能看到若干个《霸王别姬》的标记，却又找不到它的魂，想为它找出别的父母，却又发觉只能找到《霸王别姬》这个唯一的血亲。或者可以这样说，《梅兰芳》与《霸王别姬》只是将两个主要角色换了个儿，程蝶衣变成了邱如白，而梅兰芳身上也依稀有段小楼的影子。所不同的是，段小楼台上是霸王，台下最终变成了孙子，而梅兰芳台上演的是女人，但在事关民族尊严的重要关口，却显示出了他骨子里那个血气方刚的男儿。

《霸王别姬》表现的是一个理想主义者对现世的弃绝。这是一个充满痛感的故事，虞姬程蝶衣那种单纯得变态的对京戏以及

戏里虚幻世界的坚守，与霸王段小楼的在现实面前慢慢被剥掉尊严然后失去操守，相互映衬，相互纠缠，推引着故事从开始走到终点，理想主义被时代理所当然地焚毁了，而与时俱进的实用主义同样没能逃过时代的调戏，这种双重的悲剧把影片引向了人内心的最深处，它冰冷了观众的心情，但那种浓稠的创痛却让影片得以燃烧。

而《梅兰芳》表现的是一个伟大凡人的担当。可惜的是，在《梅兰芳》里我们看不到充盈在《霸王别姬》里的那种灼热得让人发疼的气息，我们看到的，只是一个近乎三段论的故事：民国初年的梨园风云与少年得志，中年时为保声名而不得不舍弃真爱，抗战期间在日本人的威胁之下如何蓄须明志，三个段落似乎完全可以自成一体。实际上，单看每一段，都可算水准之作，第一段的浓烈，第二段的微妙，第三段的挣扎，都拍得流畅细致，特别是第一段十三燕与梅兰芳打对台的那场戏，新人出场的惊艳，英雄迟暮的无奈，“输不丢人，怕才丢人”的对尊严的执着，随着最后十三燕面对空无一人的戏院唱完全场，一种久违的古典主义的悲怆在此时弥散开来。

但电影太想完整地再现梅兰芳这个人物了，所以我们看到，电影迫不及待在展示着梅兰芳一生的传奇，但又不像《霸王别姬》有一个单纯的主题来凝聚全片的剧情。在这部电影里，梅兰芳成了近乎被邱如白绑架的傀儡，他被推着前进，故事越传奇，就越能反映出梅兰芳这个人物的平板与单薄。反观影片中的邱如白，这个如同程蝶衣一样癫狂自私而又纯情的人物，反而有着丰

满的心理脉络与人生轨迹。陈凯歌导演还是对程蝶衣这样不疯魔不成活的异类有着更深的感悟。

当然我们可以以梅兰芳本来就是一个内敛平和的人作为理由，但田壮壮的《吴清源》同样讲了一个隐忍淡泊的人物，却将吴清源从苦闷挣扎到退隐到围棋里的心路表现得透彻且让人信服。梅兰芳的性格不显，只有一个理由，就是陈凯歌导演将焦点过多地分散到了别处。

其实我们都知道，期待《梅兰芳》成为一部巨作是一个伪命题，梅兰芳崇高的威望和社会地位让陈凯歌深入挖掘一个真实梅兰芳的希望成为泡影。一个近似于完人的人是可怕的，这一美好形象的背后，得有多少挣扎，多少心机，多少计谋，多少如履薄冰，但这部电影注定只能塑造一个主旋律似的人物形象，辉煌的一生，再加上些无伤大雅的逸事，人们都把这种组合叫作人性。

实际上，我个人始终期待的是《莫扎特》这样的杰作，一个不时尖声傻笑的矮个子与他震古烁今的才华——在那种天堑般的对立中，我才能看到一个真正血肉长成的人物的内心。

来源于生活，却没有一丁点儿高于生活

一

生活在这个世界上，有 99.9% 的机会你会成为一个俗人。这很不酷，但是现实。你能做的是自我欺骗，或者在这个世界上撞得头破血流之后再自我欺骗，要么听天由命地想，还有这么多同伴就不觉得孤单，但你那颗浪漫的心却并不是完全僵死的。所以我们看电影，看徐克的《黄飞鸿》，好像你也变成了那个能屹立在历史浪头的伟大英雄；看《七宗罪》《搏击俱乐部》，在那种阴冷颓废的调子中，你似乎也体验到了那些挑战禁忌去毁灭一切的荷尔蒙的冲动；看《霸王别姬》，你心里纠得紧紧的，对自己说，程蝶衣才是理想高于一切的神人；看《活着》，看福贵蝼蚁般的

命运怎样被戏弄，看他怎样从苦痛中爬出来，最终他获得了平静、麻木而透彻的笑容。

绝大多数电影，给我们的是一个让你仰视或者俯视的世界，他们的目的，就是让你离开现实，离开日复一日的工作，离开每天都好像能把你挤成相片的地铁车厢，离开加薪调职、离开金融海啸，离开小三劈腿、宅男腐女、攻与受，离开一切繁杂混沌无聊的却又无法离去的生活。

主流电影是干什么的？它把人生变得看似不那么混沌，它让浪漫这么夺目，温柔这么销魂，痛苦那么彻骨，而恶心肮脏也这么有力。王小波说，真实就是无法醒来。电影，给我们一个醒来的假象。

二

但《天水围的日与夜》不一样。它没有试图将现实提纯或者戏剧化的任何企图，它完全来源于生活，却没有一丁点儿高出生活。但它拍出了被庸碌重重遮盖下的生活的醇美，说得简单一点儿，它让现实变得更有价值，让俗气也拥有了价值，它是一首让你心有戚戚的平民生活赞美诗。

这是一部真正平视的作品，与许鞍华的上一部作品《姨妈的后现代生活》完全不一样。那部李樯风格浓烈的电影，也是将目光投向了普通人，视角上却是俯瞰的，悲悯的，那种悲悯是站在上海高档公寓的露台上看着脚下如蛛网般的弄堂众生时微皱眉头

的悲悯，但在《天水围的日与夜》里，许鞍华回到了她的正道，这是延自《女人四十》《男人四十》的血脉，是一种行走在居民区的邻居的目光，是一个过来人宽厚而宠辱不惊的目光，它清醒又不高高在上，它洞彻生活又不责备生活。

三

客观地讲，影片基本上没故事，大概讲的是贵姐与张家安这对母子与邻家孤僻老太太之间的几件琐事。这些事，也无非是吃饭，上班，一起买鸡蛋，为了节省送货费帮忙搬一搬电视机……

但影片对生活的观察却有着一种简单而直达本质的魅力。

影片开头是张家安与他妈妈贵姐的一组平行镜头，寥寥几个场景，一个普通家庭的生活质感扑面而来，特别是穿插其间的张家安的几个场景。开始是他躺在沙发上按电视遥控器；过了一会儿，他走出画面拿了个枕头继续睡觉；等他再次出现，他又跑去刷牙；然后一天过去，贵姐下班回家，他还在沙发上睡着……这一段，应该是对百无聊赖的日常生活最为简约却又精到的描述。

那个孤僻老太太刚一出场是去买肉，店老板不要她那枚脏的硬币，她不情愿地换了一枚，然后微斜着头狠盯了店老板一眼。那种事儿多的模样，绝对不是在书斋里能空想出来的，那是湿漉漉的真实生活，只能去观察临摹，不能创造。

还有贵姐的妈妈，那个胖胖的老太太，因为儿女们本应给她祝寿却跑去打麻将而心生不满，不停唠叨；生病了吃着鱼片粥，

却嫌儿女们不给她做燕窝粥；等吃到燕窝粥，又因想起了贵姐年轻时怎样帮衬弟弟们而落泪，那种近似儿童的老人心态让人失笑。

四

在这些小到别的导演也许会羞于搬上银幕的事情中，许鞍华发掘出了中国人独有的人情之美，它属于亲人之间，亲戚之间，以及偶然相识的朋友之间。

比如贵姐与老太太之间的关系：

老太太因为几毛钱差价，为买一桶还是三桶油而苦恼，买三桶，她又怕吃不完，贵姐看见了，说我们俩合买吧。善良往往是不经意间流露的。

贵姐在超市挑鸡蛋，一向惜字如金的老太太指着另一盒说，这个比较大诶。知恩图报表达得如此隐晦。

后来，两人熟稔了，走在街上，看到有抽奖的，那个平常看起来阴沉的老太太，居然高兴地让贵姐去抽奖，当然，她们没有中。那种快乐是稀薄的，但她俩是在分享，可见友情是可以这样沉默的。

影片中的情感表达克制隐忍，有着淡然的含蓄之美。许鞍华在整部影片中显示了这样的能力，她只是拍出了冰山的一角，但又自然地毫无压迫感地让你感受到了水面之下的体积与重量。

去过团契的张家安，和平常一样，对母亲并没有显得格外亲

热，对她的回答始终是一句“哦”，但他摆在桌上的报纸是在OK店买的，因为那家会赠送一包餐巾纸，他精打细算的妈妈以前每次都在那儿买。不知不觉间，一个男孩开始懂得去关心自己的亲人。

贵姐的弟弟一直对姐姐一家不咸不淡，但在与侄子张家安一起下楼时说：“如果你考不上大学，我送你去外国读大学。”真实的亲人关系应该是这样的吧，不需要任何客套，但在真正需要的时候说的几句话，却是不会掺假的关怀，表达的一点支持，也是实实在在的心意。

因为张家安穿不了，贵姐要扔掉她去世老公的衣服，丢到垃圾桶里了，却又拿出来，仔细地叠好。在那无人的过道上，阴冷的灯光下，她安静地站着。只有在这时候，在无人看见的暗处，她才会忍不住释放一下她心底埋藏太久的悲伤。

老太太去看孙子遭了冷遇，在回来的车上，她把想给女婿外孙的金饰给了贵姐，还给了她另外一份——原来老太太早就给贵姐和家安也买了一份。贵姐默默地拽住老太太的手，很久，路在银幕上伸展着，伸展着……一种深情就这样让你猝不及防。

五

这部电影是很难评论的，因为这不是那种身上挂满了符号伸到别人眼皮底下急盼解读的巨作，相反，这是一部彻彻底底做减法的小片子。在商业社会里，它显然卖相不佳，因为它所做的，

是去掉一切让影片看起来虚假而轻浮的技巧，去掉一切能够引起观众热议的社会话题，去掉一切能让观众心肺翻江倒海的情节剧套路，尽力让故事进行得自然而不引人注意，让剧情不受任何噱头的侵扰，然后剥掉现代社会时尚芜杂的外表，静静地呈现出中国人琐碎市井生活背后温暖的人伦基础。它如此不起眼，却支撑着全体华人的精神世界。

影片看起来很散，它对叙事好像毫无经营，但这种舍弃戏剧性的讲述方式实际上是一种更高级、更精细的叙事技巧。我最尊敬的杨德昌导演曾说："年轻的时候不自信，所以要用慢镜特写来强调自己所表达的内容，等到成熟时有了自信，只把自己看到的呈现出来就行了（大意）。"这部影片从另一种角度证明了这一观点：人生真正的戏剧是不需要编造的，没有自信，就需要用强烈却不自然的剧情去表达人生的故事，而等有了驾驭力，你只需要呈现出生活的原生态就可以了，因为生活里潜藏的暗流已经足够动人，生活自有它精密的逻辑。

真正的杰作大都如此，它警惕任何技巧，因为任何技巧都会成为表达的阻碍，它只是尽力将导演看到的搬上银幕。可问题是，在这个世界上，有几人能够真正看到？有几人能有这样纯粹的目光？

第二辑　读人

解读姜文：崔健与王朔的结合体

一

正在影迷翘首期待《一步之遥》时，突然传出它的审查又出了问题。

姜文果然是中国影坛一个特殊的存在，他和李安一样，是被普通观众、影迷、知识分子三位一体热爱的导演。

把姜文与李安放在一起比较很有意思。虽然同为国宝级导演，李安和姜文显然大相径庭。李安是弱若无骨的道家风范，而姜文却是荷尔蒙的代言人。李安是好好先生，而姜文是精致刁钻的炸药桶。李安永远站在中国，预先原谅所有人，而姜文则一直高高在上，智商及价值观上的优越感渗透在他电影的每一帧中。

李安是中国传统文化的代言人，像一个教书先生一样，渗透出禁欲的洁净却骚动的气息，而姜文却像是斯拉夫或者拉美人种混血的中国人，电影里混杂着粗野、流氓、玩世不恭、纵欲却又空虚的味道。有时候，我总想，这两人内心会怎么评价对方的电影，作为外人，显然我们不能臆测，但有一个小故事却很值得玩味：焦雄屏老师曾邀请姜文拍《色·戒》，但姜文的第一反应却是这是个“娘们儿电影”，后来李安拍出了它，用爱欲情仇战胜了国家大义。

二

要解读姜文，当然避不开他的身世。他属于“红旗下的蛋”中的一员，他和王朔、崔健等人属于同一阵营。他们出生于军队大院，属于类权贵或者接近权贵的家庭，有着天然的政治和生活境遇上的优越感，同时也有着获得知识更广泛的渠道，所以当整个乌托邦愿景被迅速置换为金钱第一的实利主义时，有着足够的落差让他们幻灭，而他们的知识背景又能让他们玩味与酝酿出悲观主义的花朵。

崔健用摇滚呐喊出革命孤儿的惶惑与愤怒，王朔用不正经对抗着意识形态坍塌所带来的空虚。必须要承认的是，他们的这种惶惑是贵族式的，有足够多的拥有，才能支持这种破灭之后的错愕。反观 1980 年代余华、莫言等人，则更平民化，他们表现出的时代与饥饿、肉体有关，时代并不带有多少价值观的意味，它

是实打实的荒诞怪兽，它吞噬实实在在的生命与情感。而崔健是乌托邦美学的忠实拥护者，当一个现实的乌托邦消逝时，他用一个更抽象的乌托邦来批判它。至于王朔则有跟时代撒娇的本能，他是一种女性化的思维，他用撒泼耍赖的方式来表达对这个他不喜欢的时代的恶心，又时常忍不住爆发出他林黛玉似的伤感。

姜文看起来像是崔健和王朔的结合体，他同时兼具批判与温柔两种素质，他强悍又脆弱，他严肃又绝对不放弃油嘴滑舌的乐趣。

在他最个人化的《阳光灿烂的日子》和《太阳照常升起》里，我们能看到革命美学与个人伤怀的美丽结合。在《阳光灿烂的日子》里，马小军等人提着板砖在《国际歌》中骑自行车前行时，对革命的崇拜与反思同时出现在这个画面中，它是浪漫与残酷的双飞，是陶醉与虚无的并置，是牛气与傻气的双重表演。而《太阳照常升起》最后沙漠里的狂欢同样如此，这种近似库斯图里卡的放荡，有着理想行将破灭的悲壮，也有着高潮到死的深刻伤感。

简单地说，最高级的革命叙事，或多或少有点 SM 美学的味道，而姜文的电影应该是其中的最高级者，它同时有着迷醉与痛楚的味道，放荡与纯洁在一瞬间融为一体。

三

也正是这种贵族意识和见识，让姜文成为对群众最为严厉的

批判者。

姜文最特别的地方也在这里，他显然没有那种伤感的人道主义色彩，反而有尼采那种拿着皮鞭鞭策众生的狂傲。

《鬼子来了》，是对民众最为尖刻的嘲讽。马戏团似的节奏所描绘出的是一群怯懦得可笑的可怜虫，他们被欲望、短视所支配，计算周全却步步逼近死局。整个电影，变成了一群蠢蛋的狂欢，他们在自己的算计里走入绝地。

在《让子弹飞》里，群众是鹅城的那群呆鹅，他们见利忘义，没有承担，在危险面前束手束脚，亦步亦趋，但在利益面前，又厚颜无耻，恣意张狂。他们是没有面目的一群人，在恐惧的危险下温良如女子，但一旦秩序失效，他们又都是打家劫舍、失去底线的贼人。

而在最新的《一步之遥》里，同样如此。那些围观者，如同嗜腐的苍蝇，他们吞咽着别人的尸体酿就的香艳八卦，却没有任何愧色，反而像是正义在手的法官，他们总是有着特异的能力，用精神胜利法成为这个世界里人畜无害的圣人。

与对群众的严苛相对应的，是他对那些遗老遗少们深刻的执念。

《阳光灿烂的日子》是一个革命小将血色残阳的春梦，一大群人的悲剧成了一小撮人青春荷尔蒙的祭奠场，一个宏大惨烈的时代，成了理想主义梦碎的陪衬。《太阳照常升起》同样是一群革命者的挽歌，从南洋回来的乌托邦梦想家，风流倜傥，雄姿英发，却在真实的革命运动中崩溃自杀。《让子弹飞》里的张麻子

是一个伪装成土匪的理想主义者，可惜的是民国初年改天换地的建国伟略一瞬间变成争权夺利的斗兽场，于是他只能用做土匪这种行为艺术来调剂自己的苦楚。至于《一步之遥》，马走日是真正的清朝遗老，面对那个改朝换代之后的时代暴发户，他把自己装扮成大骗子，在游戏人间中麻醉自己，最后在生死游戏中，他却无奈酸楚地发现自己比自己预想的要高尚。

细想一下姜文的所有电影，其实都在讲自己的那点儿心事，那个正统大院子弟的伤感，所以他的复杂情感也变得容易理解。而他所有的佯狂、流氓其实只是对乌托邦消逝的对抗，是一个眼里容不得沙子的坏孩子对芜杂现实世界的离弃，是精神洁癖患者对媚俗世界的怒不可遏然后又不得不低头投降。

四

有意思的是，姜文的这种骄傲成了有些人喜欢他的原因，就如同冷血的库布里克一样，在对民众皮里阳秋的讽刺中获得了民众授予他的荣耀。

世界总是这么诡异，或许是杨德昌所说的“没有人知道自己想要什么”，于是姜文强力的影像成了某种圣谕，这是一种智商上的五体投地，是崇拜者和偶像之间隐秘的 SM 游戏。或者说，人类都太擅长精神胜利法，都天然地把姜文视为同类，而把姜文所流露出对整个平庸世界的不屑视为只是射向其他人的利箭。

周星驰的超凡之处，在于他的残忍

一

关于《美人鱼》和周星驰的文字已经够多了，我再去瞎说一通纯属画蛇添足，但有一些看法我却不太同意，所以拉杂着随便说些。

有人说，周星驰变得更残忍了，也就没那么好了。前半句我同意，但后半句却万万不敢苟同。在我眼里，周星驰的好正来源于这一点。

王晶与周星驰的最大区别在哪里？在于王晶的电影人物不会给你痛感，它像所有的喜剧一样，将所有的东西毁灭给你看，让你发现这个世界没意义的那面，但所有的东西都隔离在安全距离

之外，你不会感到你和它所表现的东西的关联，你在他那儿，像个低档喜剧舞台的看客，他时刻让你感受到你是消费者，他们奴颜媚骨，各种丑形怪状，你不会真正尊重电影里的人物，于是你也不会感到威胁。

而周星驰比王晶进步的一点是，他开始也会如此，用各种调笑来让你放松警惕，然后却在某一时刻，展现出生活真正让人痛苦的那一面，让你猝不及防。就像《美人鱼》一样，当美人鱼数次暗杀屡败屡战时，当罗志祥饰演的大章鱼被斩断若干触须时，你能感受到命运的捉弄和人的倒霉，但所有这一切都是人类愚行的展览，周星驰总是能在对人类的疯狂自黑中，让观众迅速卸下心防，但当你以为就是如此时，他却将某种真实郑重地放在你面前，让你不得不逼视它。为什么当美人鱼被追捕落在地面上时，你看到一种极其写实的画面，满布身躯的伤口，被炸裂的鱼尾，有着自然主义的血腥与粘稠？周星驰在这儿就有了一种极其愤世嫉俗的做派，他不是意思一下，他就是要让你如飞机失事般猛然坠落，从幻想中回归人间，让苦痛如巨剑刺穿你的心防。前面打不死的小强，在这时却卸下伪装，他只是一个像我们在坐的观众一样会痛的普通肉身而已。

周星驰从来都是这么做的。他根本不吝惜展示痛感，或者说所有调笑都是在为这一刻蓄力。《大话西游》里那个越来越紧的紧箍咒，让至尊宝这个犬儒主义的倒霉蛋终于露出了他真正深情的那一面。《功夫》里被沙包大的拳头打到地下去的阿星的头颅，证明他唯唯诺诺的面相里，也有着一副从不屈服的铮铮铁骨。

《西游降魔》里唐僧一根根被拔去的头发，让他明白自己深藏的对段小姐的爱。痛苦在周星驰那儿是涅槃的信号，让人物从自己心性的伪装和社会的规范与教化中超脱出来，回归真我。

二

简单来说，周星驰导演的电影（注意，是他自己导演的）都暗藏一个回归真实自我的母题。阻碍这种真实自我的东西是什么？是阶级。

如果把周星驰作为一个作者，你很难见到像他这样纯粹且一以贯之地在同一主题上打转的人。在他的电影中，永远都是穷人（小人物）与有钱人（大人物）的对立，这种分裂是不可逾越的。当主角是穷人（小人物）时，他讲的是主人公怎样在这个不公的世界获得存在感的故事（《国产零零漆》《大内密探零零发》《喜剧之王》《少林足球》《功夫》）；当主角是有钱人（大人物）时，他讲的是底线丧失的有钱人在遭遇失败时才真正寻回了自己丢失许久的淳朴人性（《食神》《美人鱼》）。钱与成功如此刺眼地成为他电影中的参照系，映照出他电影中无论穷人富人都有的困惑，那种找不到尊重和安全感的焦灼。

周星驰才是个真正的愤青，但他隐藏得太好了，以至于人们忘记了这一点。李安说周星驰讲的都是小孩子的东西，这话有一定道理。但为什么？一个人为什么如此孜孜不倦地执着于童话？是因为他对于精神和物质匮乏的印象太过深刻。知道童话如此遥

远的人才会真正地喜欢童话，但他在制造童话的过程中，却不由自主地将某种底层生活的惨烈杂糅其中。

三

无厘头的本质是什么？在1990年代的语境里，我们把它理解为对权威的反抗，对高贵的消解。这不难理解，基于自身经验，内地的青年学生和知识分子会天然地把它想象为对虚伪和陈腐的破坏。

但当现在规矩真正被全然破坏，整个社会被钱这唯一要素重新划分排序时，结合周星驰的成长背影，我更愿意把他的无厘头理解为一种底层人的佯狂，这是对被侮辱与被损害的应激反应，当这个世界不拿我当回事儿时，我就真不拿自己当回事儿给你看看。

由于香港并没有内地那么强烈的价值观阵痛，如此解读从九龙城寨走出的周星驰的奇特风格，应该更为靠谱。他刻意表现的夸张与幼稚，既是王朔式的“我是流氓我怕谁”的混不吝，也是通过这种自我贬斥来达到自我平衡。

这种最基本的心理基因，渗透到他的选角及剧情设计上。简单来说，他的电影始终在虐与自虐中间交错，在自我肯定和自我厌弃中犹疑。

举几个简单的例子，在《少林足球》中，满脸脓包的阿梅打扮得像个塑料模特一样来到阿星面前，阿星拒绝了她的表白。这

时有苍蝇在阿梅涂满油脂的面庞前转悠，阿星打着苍蝇，却一掌掌打在了阿梅的脸上。

周星驰想让你看的，是被别人拒绝还不够，还要你看为这拒绝喝彩的苍蝇和巴掌。这何等残忍，这是花样百出地在伤口上撒盐，但只有当我们对伤害视若无物时，伤害对我们才不起作用。周星驰也从某种程度表现出对底层的矛盾心态，他们善良温柔，却也粗俗丑陋，他本能地赞美他们，但也拒绝他们。这一点在周星驰的另一部电影《食神》中也同样明显，古惑女“火鸡”用她全身心的奉献得到了史蒂芬·周的感激，却得不到他的爱情。两部电影最后，两个女人莫名其妙地变漂亮了，才得到了男主角模棱两可的垂青。从这一点来说，周星驰从骨子里没有美化他的主人公，反而不吝于表现出他们的势利和浅薄。

另一个例子。《喜剧之王》中，港大毕业的失业青年兼古惑仔在尹天仇的辅导下去收保护费，在尹天仇各种不靠谱的指导下，古惑仔被黑老大一顿狂虐，最后黑老大被他的执着打动，出于可怜给了他 20 块。这时导演周星驰是这样处理的，尹天仇和洪爷走过来，说做得不错，然后让那个可怜的小伙子继续保持双刀高举的姿势，一巴掌接一巴掌地让他继续体会被激怒的怒火。

当侮辱到来时，周星驰并没有用温情来消解它，而是用一种更具侮辱性的方式来接替它，这个镜头透露出周星驰天真深处的极度悲观，那是一种近乎绝望的自戕：你的奋斗看起来如此可笑，只配被当成小丑来对待。这些看起来多余的巴掌，实际是种警醒，警醒这个世界的冷酷与无情。

四

这种骨子里的残酷与幻灭，才是周星驰电影真正与众不同的地方。

正是这种无法藏住的对这个世界的渴望，以及那些触目惊心特立独行的可笑失败，交相辉映出独属于周星驰的悲喜剧。喜剧讲述的是无意义，而影片中他不避讳的那些真实痛苦，则讲述了无意义背后所付出的真实代价。正因为这种渴望与失败感所构成的张力，让周星驰的电影有着一种近乎狂热的存在感焦虑。得不到承认时，感受到整个世界的恶意，当拥有一切时，又被深藏的道德良心所折磨。

如果要说《美人鱼》真正的变化，在于周星驰导演的作品第一次以爱情为主题。至于最像爱情片的《喜剧之王》，讲的仍然是成功，尹天仇与柳飘飘的爱情只是他渴望成功路上的安慰剂，它让尹天仇的人生不至于一无所有、一败涂地。而《美人鱼》里，美人鱼让刘轩放下了所有。这或许是周星驰作为作者这些年来一种价值观上的松动，相比于权势，爱也许更值得珍惜。

但不变的是他对这个世界本身的残酷认知，在这里，他像一个老人一样冥顽不化，又像一个孩子一样意气用事，夸大其辞。在他的二元论世界里，没有安贫乐道、遗世独立这些词，只有毁灭和重生两种路径。在他的美学图谱里没有渐变色，只有正反两面，就如同十块钱的《如来神掌》真的是绝世武功，《儿歌三百首》其实是《大日如来真经》的变体。因为他并不真正相信主角

的成功，于是只能动用童话无逻辑的惯有伎俩。

但幸好有了这种绝望，他的疯狂便都能找到源头，所有的笑料得以暗地里与一种失败感血肉相连，打断骨头连着筋。

杨德昌：从没有人这么清醒地爱过这个世界

在华语影坛，像他这样的人是罕见的。

如果说影坛上也有一个鲁迅的话，那就是他。他与鲁迅一样，都是冰与火的结合体，冰冷地爱着，滚烫地恨着，但这又只是表象，爱恨对于他们来说其实是一体的，他们对这个世界太认真了，他们有着属于自己的理想国，并用理想国的要求去衡量这个世界以及其中的制度、人性，而说到底，他们只是觉得这个世界可以更好些。

在台湾电影界，如果说侯孝贤是一个看透世事不动声色的智者形象，杨德昌则是一个喜怒形于色的愤青形象。即使他再怎么故作镇定，也掩不去他对这个世界的愤懑和质疑。

《恐怖分子》是让他开始有国际知名度的电影，也是他最绝望的一部电影，虽然其后的《独立时代》《麻将》更加直接，甚至让他的角色跳出戏来，如同演讲一样，赤裸裸地表达自己的看法。但这部《恐怖分子》却更加冷硬和决绝，他抛出一个故事，一个胆小懦弱的人最终走投无路的故事，击碎了都市社会所有的温情神话。他指出这个看似平静的社会深处的脆弱，一个匿名电话就让它土崩瓦解，每个人都在勉力维持内心的平静，失落和无意义如同空气一样弥漫左右。每个人都必须用工作或理想去麻醉自己，让自己成为一个不停运转的机器，不然冷不防就会看到华丽帷幕后的巨大黑洞，而那种空虚再无法让他背过身去。都市里的每个人都是原子化的存在，每个人都在内心的暗室里挣扎，即使最亲密的人相互之间也一无所知。影片中李立中的悲剧即来自于此，那么平庸的一个人，那么感情匮乏的一个人，最后也在这个冷漠的世界里无处存身，他粗糙的内心让他无福消受那些细腻的感受，他只是要一个形式上的尊重与关爱，但这也不可得。被整个世界拒绝的怒火，让他最终手刃仇人和出轨的老婆，用毁灭一切来抵抗自己一无所有的虚弱。但杨德昌更冷酷，他让这种玉石俱焚变成了李立中内心的假想，他在举枪对准自己的太阳穴时，虚构了他一辈子最英勇的行为，他在轰掉自己脑袋的同时，完成了他最悲壮的一次精神手淫。

都市的冷漠，一直是杨德昌钟爱的主题。他热衷于讲述台北这个现代都市的利欲横流、人心不古，现在的北京、上海，像极了杨德昌《独立时代》和《麻将》里的台北。“这个国家真有钱

啊”,《独立时代》里金士杰饰演的头头对王维明说，这话放在当下也异常合适。一个伟大的作者，永远都不会是一个吹鼓手，杨德昌看到了现代社会的精神荒芜,《独立时代》通篇所讲无非两个字——虚伪。就如同台词所说，“钱是投资，情也是投资。比如说友情，友情就是一种长期投资，就像是集邮买股，就像是储蓄。亲情，亲情就是祖产。你知道文化事业像什么吗？所有这些高风险、高效率的投资，就像是爱情。”在这部电影里，我们能看到那个按捺不住的杨德昌，但也只有他，青筋暴露却仍然不让人讨厌，因为里面有着一种压抑不住的真。他真的是在困惑，在那些成吨的格言体台词里，我们看到的是一个执拗而不合时宜的人，他那么孜孜不倦地跟你探讨辨析那些无用的东西。

但把杨德昌只理解为一个言辞犀利的愤青，显然小瞧了他，特别是当你看过《牯岭街少年杀人事件》和《一一》后。这两部电影是杨德昌留给华语电影的双子塔。

《牯岭街少年杀人事件》用一个如其名所述的事件给我们讲述了一个时代。杨德昌在这部长达四个小时的电影里，用他超强的耐心，屏气凝息、庄重而又绵密地描述了小四走向杀人之路的全过程。这或许是华语电影史上最宏大的史诗，它是如此庞杂而密实，既有着社会学的精细度，又有着文艺作品的参差多态，小到一个人物，大到一个时代，都被透彻地描述着。它是一个个体的悲剧，是一个理想主义者在处处碰壁后的绝望发泄，也是青春荷尔蒙在压抑许久后的决堤，它是一个时代悲剧，是一整代人被抛弃后的野蛮生长，是时代新陈代谢的必然损耗。它如此冷酷又

如此温情，它有关青春、理想，也有关救赎的道路一条条被堵死，绝望与疯狂如约而至。它是杨德昌不动声色的青春祭奠，是他的不忍、愤怒与洞察力完美结合的产物。

与《牯岭街》相比，《一一》则显示了杨德昌人到中年的顿悟与宽容，如果说《牯岭街》是“世界为什么如此”式的过分清醒的痛楚，那么《一一》是“世界就是如此”的释然与怅惘。这部以婚礼开始，以葬礼结束的电影，一反杨德昌之前电影的紧绷，有着一种平和冲淡的美感。这是一部高度设计和概念化的电影，但它在杨德昌的处理下，却有着与这个世界一样的精密与自然。生与死，童年、青年、中年、老年，人生各个阶段的困惑与痛苦在这部电影里一览无余，或者说人生在世的问题从来没有这么清晰而精到地被描述，而且拨开复杂的表象，本质居然是如此简单。你可以将这部电影理解为杨德昌最悲观的一部电影，也可以理解为最乐观的一部电影，它的悲观在于它似乎领悟到人生苍凉的本质，它的乐观来源于得到答案后的笃定与踏实，知道所有一切都会循环往复，无休无止。

杨德昌的伟大，既来自于他对现实、对历史、对人性力透纸背的剖析，也来自于他对自己感受的忠实。在华语电影圈，我们看不到第二位这样勇敢与坦诚的作者，他的作品与他的年龄紧密相关，我们能够清晰地在他身上看到愤怒如何褪去，如何沉淀为更深沉的悲悯。

不经意间重看杨德昌的电影，会让人心生恍惚，就在并不久远的以前，有人这么炽烈地表现这个世界，如此认真地看待这个

世界，却又不受某些陈腐文艺腔的污染，直到离世，作品里都带着一种要探究世界真相的天真。而我们现在，一窝蜂地奔着那些劣质快餐而去，兴高采烈地议论着制造速食品的配方，完全忘了我们也曾被一批如杨德昌般伟大的作者惯坏了胃口。

蔫坏的李安

在华语圈再也找不到李安这样深受影迷和知识分子共同喜爱的导演了。

他是励志片的最佳原料，曾经在纽约家里给老婆做饭六年的事迹成了很多青年电影工作者激励或者麻痹自己的兴奋剂。他是很多对内地电影界心存不满的人最趁手的武器，相较于内地导演的嚣张跋扈，他曾始终平易得像一个邻家大叔。他羞涩的萌态与内地电影工作者自以为是的傲慢形成鲜明对比，更显出他那未被名利心熏染的天真。但他又偏偏是华语导演中取得最高世俗荣誉的第一人，他有着很多电影导演心向往之却始终无法一亲芳泽的几尊奥斯卡奖，同时他在票房上也有着那些专注于讨好观众的导演所无法企及的成就。于是，他天然成了华语电影人的一个参照

系，一个完美的化身，映照着华语电影圈的浮躁、虚妄，和他们对这个时代的极尽谄媚，亦步亦趋。

在电影上，他也浓墨重彩地表现出了中庸的魅力，这也是他与他同时代华语导演们的最大不同。内地的张艺谋是带着颜料桶上班的写意画家，他在画面上有着语不惊人死不休的习惯，陈凯歌是寓言家，他显然不愿意去关注人间烟火本身，这些只是他的道具，他更愿通过它们去阐释他对中华文明的反思。即使在台湾，他也与侯孝贤、杨德昌等人完全不同，杨德昌是愤青，每一帧影像都在倾诉理想国与现实的差距，他为台湾每一个被异化、被戕害的灵魂痛心。而侯孝贤则是轻到极致，世事沧桑，人间隐痛都如一阵轻风，如这个世界一样不动声色，唯有变化与消逝永恒。

而李安，则是一头扎进了这个混沌的现实世界。他擅长表现的是人在不同文化、不同道德下的挣扎与尴尬。在他的电影里，很少有决绝断然、超凡脱俗的人物，他的人物都是被捆缚的、不自由的，而他们也没有革命的欲望，他们只是生活者、承受者，但这承受之中，李安却发现了传统与现代、东方文化与西化文化、政治与身体之间的裂缝。李安就这样举重若轻地将日常生活与社会文化的暗流结合在了一起，如打太极拳一样自然轻松。

他是小中见大的大家。他热爱从一个很小的切口进入这个世界，比如他钟爱的家庭。他在家庭里看到了两代人情感态度的变化（《喜宴》），看到了二十世纪六七十年代风起云涌的性自由、越战、嬉皮士运动对传统道德的分化作用（《冰风暴》）。但他并非如同杨德昌一样，要去批判现代化之后人类的道德迷失，他从来不是

上帝，他始终只是这芸芸众生之中的一分子，所以他也就没有了激愤，而有一种感同身受的无奈。也正是由于他放弃了道德评判，才获得了更平衡的视角，他对这个世界的观察并不是概念化的。

但不要被他安静的样子迷惑了，在他闷骚的电影语言背后，是他的骨子里的挑衅。而这种挑衅来自于他是一个彻底的个人主义者，个人主义者大体没有“政治正确”的包袱，因为他能深刻地感受到来自肉体的骚动与社会规范之间的距离。“人是万物的尺度”，在他的电影中有着极好的体现，无论是《色·戒》，还是《与魔鬼共骑》，甚至是《冰风暴》，都与正统历史叙述相差甚远，他在宏大的历史叙述中，发现了一个个被整个时代裹胁的人物的无奈与悲情。而这些被大规模格式化叙述所掩埋的悲情，一旦出现，就会从根本上毁坏了宏大叙事的纯洁，而显示出它的斑驳与不洁来。

当然，李安并非翻案者，他只是一个真正的艺术家。一个真正的艺术家，总是坚定地站在概念的对立面，他总是能发现那些阴影之下的东西。它们与自己内心无法言说的情绪有着共同的脉动，他借着那些故事，浇自己的块垒，同时，让那些已经失语的历史，再次复活。而只有这些从概念底下逃生的故事多起来，这个世界才不至于干涸。

我们拥有这样一个导演，真是幸事。他看透世事，却没有先知的武断，他透晓利害，却没有失去那点儿体谅和温婉。时间越久，他越发向那些禁忌挑战，表现出的却仍是人心的那点儿无助和悲悯。

冯小刚的成功学：笑的都是别人

冯小刚比他的电影复杂。

他善于自我经营，曾经的死党叶京曾这样形容，“冯小刚是很会利用别人的人”，“渴望成功，做梦都想出名，为了成功，什么架子都能放下来”。

但这个熟人眼里的滑头在大众眼里却是个棱角分明的角儿，在电影圈里以坦率著称，有“小钢炮”的盛名。

他批判精英、贵族，说自己是草根，跟人民大众的趣味息息相通。

但从他的作品履历里，我们又能看出他试图讨好知识分子阶层的暗自努力。他当然不会承认这一点，但他曾经最亲密的好友王朔却直言他想当“艺术家”，可惜，《一声叹息》夺得的开罗电

影节最佳影片奖被导师王朔称为“乡镇企业奖”。

他骨子里是成功学的信徒，这也是他为什么拍不出王朔之精髓的原因。王朔的反叛是笑嘻嘻地跟这个世界开战，冯小则的则是一种特立独行的邀宠。他不够绝望，他生平最讨厌的是《发条橙》，他不相信人性会如此灰暗，而王朔的深邃却在于此：油嘴滑舌下的荒凉，兴高采烈和混不吝下面是那些无指向的迷茫。

王朔的很多小说都被改编成了电影，他最喜欢的是《顽主》，因为它拍出了一种无所事事背后的萧索，不务正业背后对传统价值冷峭的讥谑。对于冯小刚而言，那些尖刻与混不吝，更多是一种花招，一种男人不坏女人不爱似的现实选择，它是温情和浪漫的另类包装，让自己在这个时代能别具一格。

冯小刚说，真正离他本性最近的电影是《非诚勿扰》系列。在这个系列的电影里，那些俏皮话真正成了陪衬，电影里更多的是对过去时光的缅怀，情意绵绵，感伤如酒。本质上，冯小刚是个害羞的人，他易冲动却又受不了肉麻，他直露却又不愿意表白，于是他选择换一个说法，或者顾左右而言他。

冯小刚和周星驰同为华语影坛的喜剧巨匠，实际在路线上截然不同。冯小刚的笑声是指向他人的，他的喜剧是浮世绘，他目光所及的是社会上的荒诞闹剧，是《甲方乙方》里使唤人惯了的想尝一尝被使唤的感觉，吃饱了撑着的想体验食不果腹的滋味。而周星驰作品才真正有喜剧的意味，从《国产零零漆》到《大内密探零零发》和《喜剧之王》，他的笑声都指向自己，那是开在自己悲剧上的花朵：生活有多悲催，笑声就有多热烈。

这也是冯小刚不能理解“屌丝”的原因，冯式的草根更像是沦落风尘的自慰。他有一个贵族的灵魂，但现实条件让他不得不蛰伏，那些嘲讽是牢骚，是挑衅，是不忿。而“屌丝”的幽默，本质上是绝望，是无路可退的自虐，是在自我的伤口上踩上一脚，然后向路人一样没心没肺地狂笑。

冯小刚的真正问题，是他太聪明了，他太了解观众的渴望，他太了解投资方的需求。他也能设身处地地为审查者着想，他天生就是个妥协者和沟通者。这种聪明让他能轻松地取悦别人，却难以真正触动这个时代的灵魂。即使是他最用心的《1942》，也流于图解化。但也正是这样，让他成为这个时代最成功的导演，因为大众只能消费那些浅层的产品，而冯小刚最有能力将接地气弄得活色生香，更因为只有冯小刚能这么聪明地表现大众的软弱，让那种软弱看起来像种风格。

以上绝不是对冯小刚的贬低。相反，对于那些电影青年来说，冯小刚具有真正的示范作用。

因为冯小刚的成功，是一个普通人的成功：有才华，但不是天才；努力，够勤奋；善于抓住机会，且抓住了机会死也不松手；也并非只吃老本，还在自己的一亩三分地里精耕细作，勤勤恳恳；偶尔也拓展一下疆域，却并非赴汤蹈火，奋不顾身；绝对可以妥协，但也绝不落到下作；把电影当成谋生手段，但还是精益求精，有着工匠的职业道德；到最后收获了名声，倒也没被冲昏头脑；始终的平民视角，让他没有被架到台上当神供奉的负累。这么多年的资历和实力，让他自然而然有了权威。

从某种程度上说，冯小刚比他的同辈，如张艺谋和陈凯歌，都走得更潇洒。张艺谋就像永远不会有回音也看不到底的深井，让人佩服他的耐力韧性，却感受不到一个有血有肉的人的质地；陈凯歌则努着劲儿与时俱进，以前的雍容气度现在串了味儿，有一点儿找不着北的尴尬。冯小刚到目前为止，是出成功的励志戏；陈凯歌则是出场极帅，中途摔了一跤的闹剧；而张艺谋应该是出卧薪尝胆、野心极大的苦情戏，现在还看不到高潮和结局。

未被绑架的韩寒

一

作为一个年轻人，他无法被人忽视。

韩寒 18 岁主动辍学，同年发表长篇小说《三重门》，累计销量 200 万册；2003 年又成为职业赛车手，后成为中国赛车拉力赛和场地赛的双料总冠军；2005 年又始了博客写作，针贬时弊，成为这个时代最著名的民众“代言人”，被无数人追捧，同时被无数人打击；2010 年 2 月 6 日，他在微博仅发表一个“喂”字，就有万人评论，平日偶尔晒晒与女儿韩小野的生活照，就赢得了“国民岳父”的称谓。现在，他开始了生平的第四次转型，当导演。

他基本上满足了年轻人对于酷的所有想象。不拼爹，上海农村松江亭林镇的出身，父亲也不过是当地文化站一个不合时宜的小职员。但他不走寻常路，要知道，高考之路虽然艰辛，但它起码是一条被验证的阶级跃升的安全路径，而这个胆大包天的小子，却在 17 岁时向世界宣布，与这条大道决裂，并毫不吝啬地表达了对它的鄙视。更重要的是，他迅速成为中国最成功的青年作家之一，却并没有对这个成功表示出过多的重视，转而又开始赛车了。不以写作谋生，他也就获得了比一般写作者更多的自由。而他在赛车手与作家这两个职业之间的自由转换，则证明了他让人嫉妒的才华，当别人在第一座山下辛苦跋涉，而又茫然于不知如何登顶时，他已弛弛然去别的山头上找乐子了，这份松弛能让很多人不忿。

像这样的人，如果不狂妄自大，没有点儿与世不容的怪癖似乎有些天理不容。但韩寒站在你面前时，倒还真没有那种天才少年的孤傲，坐在对面的他显得文雅低调，如果未闻他大名的话，他看起来只不过是一个有点腼腆的普通青年，当然说到兴起，他还会忍不住轻快地拍拍你的肩膀。

这或许是韩寒成功学的真谛，他把恃才傲物限定在自己的文字中，他实在懂得怎样和这个世界打交道。他懂得在桀骜不驯和彬彬有礼中找到那个精确的平衡点。前者多一点，会让人感到过多的攻击性而产生不适，后者多一点，则会让人感到面目模糊而提不起劲来。

这是个天然善于平衡的人。赛车与写作，这两件事，本是两

种完全风马牛不相及的职业，它们需要各自迥异的品质，写作需要沉静与思索，而赛车则需要激情和判断力。而韩寒能横跨这两界，说明了他理性和感性、激情和冷静上的双向发达。他集几种看似对立的性格于一身，不但能平安相处，而且让人看起来很舒服。这只能用天赋来解释。

二

他对文字的把握也是如此，他能将插科打诨与严肃话题巧妙地结合在一起。就如同他评价自己为什么能在时评写作中脱颖而出，是因为“我写的杂文很多时候不那么严肃”，“小的时候就怕人家读不下去，所以纵然在讲一个严肃的事情，我也总想找一些不严肃的修辞方法使它变得更加好读”。而其他人，“他们的观点很好，但是由于他们表述得太过死板，传播范围就很小”。他总是有意愿也有能力将一个别人笔下老气横秋的话题讲得趣味盎然，老少皆宜。

关于感情，他也有着自己的平衡之道。他曾这样形容自己的爱情观：“我感谢陪在我身边的姑娘，我爱她；我也想念不在我身边的姑娘，我爱她。那是不同的感受，但却都是深爱。”“你可以说责任是比爱更重要的东西，但并不是在一起就是责任，或者死死地必须和一个人在一起就是责任，否则就是不负责任，我觉得这是对感情的错误粗暴的概括。你能看上的男人或者女人，他（她）没有什么理由和概率一定是单身的，要么你战胜，要么你

共享。我也不觉得共享有什么败坏道德的，婚姻应该是开放的。”他说他有很多女友，但又在30岁时像普通人一样结了婚，生了孩子。在常人与浪子之间，他选择做第三类人。他在前卫的感情观与古老的婚姻关系间，找到了共存之地。在婚姻这个闭环结构里，给他的粉丝们留下了一个玫瑰色的开放结局。

当然，还有一种解释，他实际上是个好孩子，只是习惯了做出坏坏的样子，这或许是韩寒广受欢迎的核心机密：他总是办些出格的事情，但却识得大体，而且善解人意。这让韩寒的叛逆看起来更像是一种游戏，一种显摆，一种高智商儿童的嘚瑟和虚荣。它的坏处是，让韩寒的作品里有太多外露的聪明气，而少了一种纯朴与厚重；好处是，这又让韩寒其人和作品天然有着一种灵巧劲儿与风流劲儿，他随兴而为，指桑骂槐，潇洒地抛出一个个对世界的巧妙牢骚，但脑袋深处却没什么真正的反骨。与韩寒相比，郭敬明就太严肃了，他有着把他的物欲价值观变成史诗的野心，这种头重脚轻的梦想最终让他的电影过早透出一种可笑与迂腐。

三

韩寒的善良，让他曾经最知名也是引起最大争议的身份——公知——变得与众不同。他并没有那种杀气腾腾的公知范儿，他没有成为某种理念机械的传声筒或成为真理的替身，而是间或传递出了这个世界的复杂，以及面对这个复杂世界时他内心一瞬间

的迷茫。

他曾在一篇博文里写，他有一次开车，车窗没关，有三个醉酒的姑娘对他大喊："有钱人了不起啊，开好车了不起啊，你们没一个好东西。"他接下来是这么写的："可能因为我以前都是关窗开车，所以不曾听见外面说话。我不知他们为什么哀愁，反正我若在这个城市里艰难生存，我未必不需要发泄。"生活优渥的他在那一刻发觉了自己的狭隘，以及站着说话不腰疼的尴尬。

而在另一篇文章《来，带你在长安街上调个头》里，他回忆曾经开着夏利被后面闪着警灯的奥迪骂的往事，当时他和朋友曾义愤填膺，但当朋友也有了奥迪，带着一摞特权牌照在长安街上调了个头时，他也有了难以抑制的满足感。在这一刻，他比大多数时评作者都可爱，因为别人只是把匕首和投枪对准外部，而韩寒却不吝于展现自己内心的虚荣，也因此，他有了更多元更全面的视角，有了推己及人的宽厚。这让他更能理解世界的复杂性，也让他不愿意再去多写那些时评文章，因为那就像"当有人在试图去解决一些问题，或者说试图往前推进的时候，你还停留在原地喋喋不休。有的时候反而会觉得你自己甚至还不如那些吃喝腐败的人"，而且"我不太愿意为任何人所利用，被任何人当枪使"。

现在，他更愿意去做些"建设性的事情"。

四

虽然日渐平和，没有了以前幼稚却生猛的棱角，但严重的智力优越感仍然是他的显著标识。即使现在身在电影圈，当他被问到进入电影圈后，会不会觉得他以前写的影评太刻薄时，他的回答是否定，因为“愚蠢是不能被谅解的”。

对于自己的作品，他有着相当的洁癖，这个以言辞锋利、妙笔生花著称的作家，在每想到一个金句时，都会用搜索引擎搜索一遍，网上会不会有相类似的句子，如果有，无论自己花了多少心血，他都会弃之不用。

至于这部电影处女作《后会无期》，他的自我评价是，这是一部“特别有情怀的电影”。“它不会让你觉得特别的恶俗”，“它不丢人”。“不丢人是个很高的标准。”他补充道。

对于外界把他与郭敬明比较，韩寒有着一种大智若愚的随和，他当然觉得这是“专业赛车手与摩托车手之间”不靠谱的较量，但显然他也知道，有这么一个对手，对于他的新片宣传有着多大的好处，所以在《后会无期》的宣传中，面对记者的追问，他也乐意插科打诨。他的随遇而安里有着一种生意人的精明。对于商业社会那套运行规则，他绝没有小知识分子那种可笑的清高。韩寒，并非不食人间烟火的象牙塔骄子，一路摸爬滚打过来的他懂得俗世里的那些关窍。

韩寒实际上是个玩主，他从没想过要做一个“圣人”，因此他也就不会被自己的身份所绑架，而这也是他的最大魅力所在：

身为一个作家，他并不止是在书斋里枯坐；身为一个民众“代言人”，他也不会假装法相庄严而不苟言笑；不为了正确而丧失人味，有时对他来说，朋友比是非更重要；也不会被艺术这样高大的词汇所迷惑，他知道生意法则是这个世界的基本运行规则，而他要做的是如何在电影这门生意里嵌入自己的味道。

他活得很本真，不鄙视欲望，也不高看道德，不被人催眠或者自我催眠，是当代最不概念化的人物之一。看到他，或多或少会让人想到孙猴子，他那份潇洒不来自于不合作，而来自于最大限度地遵守了自己的心意，活出了自己。

是枝裕和：面对世界的残缺，坚持做个暖男

一

是枝裕和是很容易亲近的导演。

他虽然喜欢侯孝贤和成濑巳喜男，但他并没有这两者的大师范儿——侯孝贤的电影总是有着“天地不仁，以万物为刍狗”的悲凉，以及“白茫茫一片大地真干净”的空旷；成濑的电影则有一种更浑浊、更世俗的残酷，背后是宿命的庞大阴影。而是枝裕和，则显得比两位前辈温和得多，他没有评判这个世界的野心，也就没有前两者的宏大与沉郁。他看到这个世界背后那些触目惊心的孔洞与缝隙，却并没有背过身去。他接受了这就是生活的常态，也没有因为这种接受而产生一种空无感。在他眼里，对于那

些痛苦与往事，当你注意它，直至凝视它时，你实际已经走出了解脱的第一步。

侯孝贤和成濑是彻底的悲观主义者，而是枝实际是个敏感的暖男。

所以在他的大部分电影里，都有一个明显的主题：和解。这种和解，既是与别人的和解，也是和这个世界以及自我的和解。

他基本将目光聚焦于家庭，不厌其烦地讲述父母与子女之间的纠葛，不断地以子女的角度切入整个故事。他表面上总是在讲爱的匮乏，实则也在讲，在那些琐碎背后，爱比海更深。

二

那种于无声处听惊雷的感情，是是枝裕和最乐于去表现的。这是他对生活复杂性的体悟，也是对东方人情的准确捕捉。

比如《步履不停》里，当屋里突然飞起一只黄色蝴蝶时，之前看起来一直唠叨世俗的母亲，突然变得迷狂，她坚持认为蝴蝶就是她死去的长子。这一刻，那些日常烟火的帷幕被拉开，里面是那些生怕被触碰的血肉模糊。

真正的情感就是这样，它是如此伤筋动骨，以至于不忍说，不敢说。它是暗河潜流，是看似沉睡的火山，但当它无法自控泄露出来时，你会被它的炙热灼伤。

是枝的厉害之处在于，他知道日常与这种深情缺一不可，很多电影只取后者，于是变成青筋暴怒、赤膊相见的情感杂耍，以

强度和烈度去轰炸观众的情感神经。而是枝还原日常生活的冗长无聊，然后继续深挖，却发现里面别有洞天，那是我们每一个人心里都有的情感矿藏。

那些戏剧性过强的电影，本质上鄙视生活，于是去生造一个浓度更高的世界，而是枝则能让我们重新被自己的生活触动，为这看似麻木不仁背后的丰盈感动，甚至是惊慌。

三

最重要的是，他看到了我们每一个人都渴望爱人、渴望被爱，却最终因为性格、尊严等各种因素而互相误解伤害。你看到的是一个个充满缺陷的人，在各自人生不为人知的小道上，磕磕绊绊却又诚恳地走着，本能地寻找着幸福的微光。

在是枝裕和的电影里，我们看到不会跟儿子交流的父亲（《步履不停》），看到永远戒不掉赌瘾的父亲（《比海更深》），看到娶了新妻子的父亲（《海街日记》），但他们最后都得到了子女的谅解，因为子女们最终在自己的身上，看到了与父辈同样的毛病。

当他们不再以自我为中心去度量这个世界时，才发现自己和父母并无不同，他们面对自己的儿子也无话可说，他们也继续着赌博，继续着婚外情，他们都无法摆脱自己骨血里的褊狭，这个世界也不是童年在脑海里构想出的理想国。

是枝的电影总体上都遵循着这个逻辑：主人公的心结，在突

然意识到近乎轮回的自我命运后，变得松动。当然是枝永远不会像好莱坞电影一样，让主人公洗心革面，迎接新生，而是一声轻叹，然后生活如常。

在他的电影里，没有谁比谁更完美，也没有什么一揽子解决问题的灵药，于是他的电影就有了一种宽厚与不忍。

即使再不喜欢这个世界，我们最终还是得接纳它。

四

非常喜欢《奇迹》里一群小孩子在火车交汇时喊出愿望的场景。

有的小孩希望自己的小狗重新活过来，有的希望自己能娶学校的图书馆管理员，而片中的哥哥与弟弟，这两个因父母离异而早慧的孩子，却做出了彼此意想不到的行为。弟弟并没有按哥哥的意愿做，他没有祈愿父母和好，而是希望父亲的音乐事业能够成功。他本能地意识到他得承认这个世界的残缺，求全则是会让事情变得更糟的催化剂。而哥哥，这个如小大人般坚毅的孩子，则什么愿望也没许，他收起了那张火山喷发的画，他意识到这些行为其实无效，更重要的是，他明白这个世界并不是只有自己，还有很多跟自己一样的人，通过毁灭别人的方式来获得幸福，这让他不安。

这兄弟俩透露出是枝裕和电影的两个主题：意识到他者；接纳这个世界。

他们的领悟是如此童真，也就显得更加伤感。当他们情真意切地闭口不言或者大声呼喊时，这个世界实际才开始显出它的真容，那些愿望既是他们隐隐感到失去时应激而生的希望，更是一种潜意识的祭奠。

第三辑　阅事

上道

1969 年的一天，丹尼斯·霍珀与彼得·方达决定拍一部电影。这时，丹尼斯·霍珀拍烂片已经很久了，而彼得·方达仍然淹没在他父亲的巨大光环下。这部电影最终定名为《逍遥骑士》，除去后期被赋予的各种社会意义，它的动机其实很简单，两个不得志的男人渴望改变，希望在这个世界上能够留点儿真正属于自己的东西。于是丹尼斯·霍珀在现场神经兮兮，叫嚷"这是我的电影"的两个小时就变得可以理解了，因为这是他摆脱现实的最大一次赌注。

在路上，说到底，是对平庸生活的一次反抗。

1977 年，杨德昌 30 岁生日那天，迷茫突然来袭。在此之前，他顺利地读完大学，电机工程专业硕士毕业后，又考到南加

州大学电影系，一年后退学。他对同学方育平说："加大好莱坞气息太重了，而他们教的技术，我早就懂了。"他跑到华盛顿大学给美国海军做电脑研发。当时，他觉得自己还很年轻，前面的路还很长。

可是在他 30 岁那天，他突然非常沮丧，从那天开始他才真正开始想自己到底要做些什么。后来他的偶像赫尔措格在西雅图说了一句对他意义深远的话："我的第一部电影是用我做铁匠时存的钱拍的。"随后杨德昌自己买了一些器材回来，1982 年，他与陶德辰、柯一正合拍的《光阴的故事》成了台湾新电影的先声。

真正改变人的一生的，往往是莫名的虚无。

许巍唱："怎能让这不停燃烧的心，就这样耗尽消失在平庸里。"他说出了我们的心声。正因为有对平庸、对虚无的恐惧，才有一个个背起行囊远走他乡的年轻人；才会有公路片中一个个把自己放逐到荒野的主人公；才会有周星驰电影里那些卑微可笑的小人物，而我们却为之边笑边哭。

我们爱电影的原因，就在于它让我们找到一个替代物。在光影交错之间，我们情愿相信自己就是主人公，和他们一起受难，一起欢笑，一起体验一种超脱于现实的生活。我们情愿相信，是因为现实更苛刻。掌管命运钥匙的是一位喜怒无常的天神。

所以 1986 年的某天晚上，吴宇森和他的夫人牛春龙看着影院午夜场里沸腾的观众，忍不住泪流满面。《英雄本色》，四年，这是他被新艺城流放台湾地区四年后，回港拍摄的第一部电影。

他明白，自从1974年开始在电影圈闯荡这么多年，他现在才真正走在电影的大道上。上道的感受是美妙的，值得男人用眼泪去享受。

《看电影·午夜场》的编辑们现在和那一刻的吴宇森同样紧张。因为午夜场是铁杆影迷最扎堆的电影场次，代表着影迷对一部电影最为苛刻，也是最为准确的评判，同时也代表着更为精细的胃口。所以让你每月一次破费，已经是我们的一个大课题。而如果这本新生的《看电影·午夜场》送到你的手上时，你能够说一句："他们上道了。"那就是一种赏赐。

（注：此为作者创刊《看电影·午夜场》时为创刊号写的卷首语）

达尔文的影迷

1941 年 5 月 1 日，一部叫《公民凯恩》的电影在美国上映。先不说它当时得到了 9 项奥斯卡提名并获得最佳改编剧本奖，以及随后无数次被各种权威排行榜评为影史上的最佳影片。一个不能忽略的事实是这部耗资 68 万美元的电影赔了创历史的 15 万美元，这一事实让它面前的所有荣誉都黯然失色，因为票房才是好莱坞的硬道理。所以不管奥森·威尔斯是怎样的天才，再也没哪个老板忍心拿着钱任由他去糟蹋。

这是一个十分合乎情理的事，不值得大惊小怪。值得奇怪的是，奥森·威尔斯仍然恶行不改，仍然跋扈得像比弗利山的霸王。有一段时间，他情愿疯狂接拍别人的戏，无论好戏还是烂片，不管是主角还是龙套。然后用挣的钱拍自己的电影，再不愿

好莱坞大亨们在他的剧组撒野。这让我想起了王小波《我的阴阳两界》里的李先生，因为这位先生也干了一份赔本买卖。放着好好的俄文翻译不干，偏去研究谁也看不明白的西夏文，还把公职给辞了，于是就顺理成章地连吃饭都成问题了。这两个人都是怪物，怪就怪他俩都懂其中的利害关系，但为了自己的所好，他们情愿吃不上饭。

王小波老提一个理论："增熵理论"，指的是"水往低处流、苹果掉下地、狼把兔子吃掉的宏大的过程"，这是这个世界的主旋律。他说他自己处于"反熵"的过程中，因为他觉得，"大家都顺着一个自然的方向往下溜，最后准会在个低洼的地方汇齐，挤在一起像粪缸里的蛆"。他身体力行，弃理从文，由大学教师变成了个当时还属无业游民的自由撰稿人，理所当然地，其后他的日子也并不怎么好过。

反熵的例子还包括以下这些：阿巴斯·基亚罗斯塔米曾经在德黑兰美术学院学习，13 年后才勉强毕业，因为他的目的是学会那些手法，然后避免用它们。库布里克则耗时四年，花费 1050 万美元（20 世纪 60 年代），用去的胶卷是成片的二百多倍，拍出了《2001：太空漫游》，但他的目的不是让大众理解，就像亚瑟·克拉克（同名小说作者）声称的："如果你看一遍就明白了整部影片，那只能证明我们的失败。"还有 1979 年特里·吉列姆的《万世魔星》面临停拍，前披头士成员乔治·哈里森因为太想看到这部电影，于是成立了一家制片公司，冒着倾家荡产的危险把片子拍完了。

有一些人无法用常理揣度，所以你永远也明白不了他们的悲哀与幸福。你只能知道，他们在干着和咱们完全不一样的事儿，你只能羡慕，或者嫉妒。因为他们似乎没有把自然律放在眼里，而我们却老老实实地被欲望圈养着。大部分人到目前为止的一辈子，无非是读书，再读书，工作，再工作，为的只是一个目的：喂饱这个百八十斤的身体，怕被这个社会抛弃。

我们其实信奉的是达尔文的进化论：适者生存。被生活压榨太久了，就记不得人除了活着之外还应该干点什么，我们是达尔文的影迷。

耽于声色

理查德·林克莱特的《爱在黎明破晓前》里，席琳对杰西说："当我还是个小女孩的时候，他们就希望我能对将来的职业作打算，当一个室内设计师或是律师什么的。我跟我爸爸说：我想当作家。他就会说：新闻记者。我说：我想成立流浪猫避难所。他会说：当兽医。我说：我想当演员。他会说：新闻播报员。"然后席琳自己得出结论："他们总是把我的梦想和野心转换成现实的赚钱途径。"

这其实就是现实主义与理想主义之间争斗的一个生动例子，从中我们可以看出，现实可以多么容易地将理想拉下水，换个名称就搞定了。这就是我们的现状，我们有如此多的欲求与杂念，想做一件稍与众不同的事情，就必须找一个强大的理由来说

服自己。讽刺的是，这种经过仔细考量的人生却大多平庸，而一些看起来最没用的选择却成了传奇。比如那个以司汤达为笔名写下《红与黑》的亨利·贝尔，权力这种人间极品对他似乎也没有丝毫诱惑力，不然身为大军高级法官的他不会在1809年5月31日这天，在统帅拿破仑全力进攻维也纳、炮声隆隆的时刻，却跑到了一个教堂看海顿的葬礼，因为葬礼要演奏他钟爱的莫扎特的《安魂曲》。最终，他在文学史里获得了比在世间要长得多的永恒的权力。还比如晚年的列夫·托尔斯泰，钱财地位名声甚至成了他最为沉重的负累，所以1910年10月28日凌晨，他偷偷爬下了床，以82岁的高龄离家出走，12天后在梁赞省的阿斯塔波沃火车站去世。他成了这个世界上拥有最宏伟的良心的人。

对于这些人，我们最常用的方式是把他们当神一样供奉，用尊敬来疏远他们。他们与我们的最大区别在于，他们总会做一些最不合时宜的决定，或者说，他们好像根本不把社会普遍规则放在眼里，只为自己的内心服务。他们做出了让我们这帮在欲望与梦想间徘徊的人目瞪口呆的事，自己却浑然不知。我们可以看到彼得·杰克逊22岁时开始攒一部叫《坏品味》的电影，而且还是一部充斥着各种特效的科幻恐怖片。为此，他和他的朋友贡献了1983—1987年的所有周末，而一切资金来源就是彼得·杰克逊在《惠灵顿晚报》做实习生的可怜工资。我们可以看到阿莫多瓦16岁前往马德里投奔电影，由于当时的政治原因，国立电影艺术学院被关闭，他打工10年，还倒过二手货，只为可以坐在电影资料馆学习电影。我们可以看到黑泽明为了拍《战国英豪》

中的一个天晴镜头，足足等待了 100 天……他们用最不符合成本核算的方式制造了奇迹。

其实这都是一些痴人，对他们不屑一顾的人会说他们耽于声色。但我们却是那么羡慕他们，因为我们每个人都会做梦，可我们却不能像他们那样义无反顾地让它成真。

给我点火

身处在这个时代，是一个挺尴尬的事。我们解决了温饱问题，却远没有达到富裕。很多人开始无聊了，却还不至于到虚无的程度。大家在温水中慢慢失掉了父辈的坚韧与勇气，却被挑逗起了最奢靡的欲望，急不可耐地开始预支自己的野心，却又找不到行动的能量。这是一个虚弱与虚火同时旺盛的时代，就像我现在所处的城市，那些密密麻麻的充斥伪中产气味的时尚刊物，被摆在如蛛网一样复杂阴森的弄堂房子面前，一样的触目惊心。

所以现在流行“自慰”，生活中的一点点琐事被放大，心底的那点阴暗情绪被当作千万年永恒的悲剧，被印成铅字让人把玩。不到三十年的时间，什么都成了消费。用学位代替学问，用四块钱一张的盗版许巍代替理想。然后成千上万的小资产阶级或

者伪小资产阶级，像他们的父辈上山下乡一样，前往阳朔、丽江或者凤凰、西藏。据说，他们在那儿收获了爱情、自由和灵魂的升华。其中的很多人甚至像恍然悟道般地说："真希望一辈子待在西藏，那是一个多么纯朴的地方啊。"然后他们抹着欧莱雅SPF40防晒油，吸着30块钱的氧气袋，打着飞机急急地回来了。

一种坚硬的东西似乎绝迹了。庸俗，并非我们喜欢庸俗，而是自我怀疑：凭什么你和别人不一样。叛逆，并非我们真的叛逆，只是现在流行叛逆。所以在1980年代，我们热爱文学，因为文学一般比较好找对象；所以现在我们都拍商业片，因为现在掌权的论调是"电影首先是一种娱乐"。

但总有一种异类存在，虽然他们非常稀少。比如赫尔佐格，当25万原住民撤离瓜德罗普小岛时，他却急忙赶到那里，拍自己的《苏弗里耶火山》。比如王兵拍《铁西区》，拍了三年，素材带长达300小时，经常处在一穷二白的阶段。一次到艾未未家里，艾未未见到他的窘迫境况，拿出了一万块钱，且不让他打借条。王兵开始拒绝，后来收下了，然后第一件事是去买了20盘磁带。这些人让我们看到了一种力量，一种蓬勃的、粗野的，不加雕饰的东西，他们了解自己，并且坚持了自己，而我们却正在丧失这种能力。

在周星驰《喜剧之王》的开头，尹天仇对着大海呼喊："努力，奋斗！"这个场景持久地感染着我，因为我在其中看到了一个草民心里烧着的一团火，他是那么卑微，却又那么明白自己想要什么，有勇气与那无边的命运叫板，即使明知声音会被巨大的涛声淹没。

冰河世纪的西西弗斯

2006 年 4 月 4 日公映的《伊莎贝拉》很好看，那种不疼不痒的情怀，若有若无的哀愁，深刻地契合了我们自怨自艾的时代品格。特别是当马志成与伊莎贝拉跑过夜晚破落的澳门街道时，所谓的青春、失落、迷茫、希望都能在这里找到注脚。这种无法言喻的暧昧与含混也让人们很容易把一切问题归结于虚头巴脑的宿命、时代等词语，就像托尔斯泰所说的一句话："他们把自己毫不理解又必须要谈论的东西，统称为天才。"忧伤始终是安逸者的最爱，因为它不痛苦，又能让人轻易地产生和这个平庸世界分隔开来的幻象。

刚刚在美国上映的《V 字仇杀队》，则是一种更为生猛的好看。它为我们树立了一个更为具体的对手，它旗帜鲜明的反叛风

格已为它在北美带来了 6600 万美元的收益。它对极权统治义无反顾的姿态，比如在柴可夫斯基《1812 序曲》的伴奏下让老贝利和国会大厦在满天花火中灰飞烟灭，很容易让人们忘记 V 所使用的手段与对手有着完全一致的本质。直达高潮的快感淹没了理智的判断，或者说，理智只是弱者在自保时才使用的方法，而“自由”这个煽动性的词汇在很多时候只是用来达到高潮的一种更舒服的方式。

这是一个选择多到让你抗拒选择的时代，就像现在泛滥成灾的博客，它给了你一种表述自己的方法，效果却像让你站在人潮汹涌的大街上讲话，这更像是一种体面的让你闭嘴的方法。于是情绪或者理念成了当下最热门的消费品，因为它提供一种精美的能自提身价的包装，却让你可以在其中任意添加私货。

近期上映的《看上去很美》稍微不同，它起码扎实地向我们展示了成人世界对一个单纯的孩子一步步进行改造的全过程。它不是那种看起来猛烈却扔向虚空的炮仗，这是一记打向我们自己内心的闷拳。所以有些人不喜欢，很正常。

本月真正让人眼前一亮的是《冰河世纪 II》中的那只小松鼠，它的戏份由第一集的七分钟增加到八分半钟左右。它是真正没有道学气的生物，这位伟大的头脑单一的先生，为了保住一颗松果，与天斗，与地斗，与大鸟斗，与怪鱼斗，即使到了天堂仍然锲而不舍。我们无法理解它对松果的爱情，因为在这种爱情中你找不到任何概念化的理由。

它的价值也正在这种没有杂质的坚持上，因为理念可以是任

何东西的遮羞物，而坚持终究只是坚持本身。至于我们的笑容，其实是对它行为的一种否定，因为这种坚持已经离我们太远。我们笑，是因为我们从来都看不清自己。

减法

德里克·贾曼生前的最后一部作品是《蓝色》。这部片长76分钟的作品，完全放弃了影像，由充斥银幕的一成不变的蓝色贯穿始终。探讨蓝色在片中所代表的意义，我觉得是扯淡之举，因为我们知道，一个谁都不了解的东西，对它的阐释总是最多的。我想说的是，当时贾曼身患艾滋病，眼睛几近失明。这是一个失去视力的人对世界的一种看法，“为了让人知道死亡是什么样的”，他特意或者不得不用了这种最简单的方式。但这部片子本身以及它的影响向我们说明，最简单的总是最彻底的，而且是最有力的。

2006年杜琪峰推出了他的最新作品《以和为贵》，与他以前的作品甚至这部电影的前一集《龙城岁月》比起来，这是一个突

破。杜琪峰最大的改变在于，他以前一直是人为操控故事的节奏，而这次他开始从故事本身寻找节奏了。举一个最简单的例子，拿片中的音乐来说，以前杜琪峰总是用音乐来调控场景的节奏，音乐一直在前台，而在《以和为贵》中，除了出现罗大佑为上一集所作的音乐外，其余音乐只是在烘托气氛，音乐走到后台了。大家普遍的评价是杜琪峰更自信了，所以他写实了，变“拙”了。

其实从某种程度上来说，世上只存在两种作品：一种是从简单里发现复杂，另一种则相反，是从复杂里发现简单。前一种是加法，后一种是减法；前者是寻觅求索中的心得，后者是了然于心后的舍弃；前者是学徒向匠人进化的必由之路，后者是匠人向大师转变的征兆。所以我们不难理解弗朗索瓦·欧容在《挑逗性谋杀》《干柴烈火》等边缘性的电影之后，突然拍出温和简约的《爱情赏味期》《弥留的时光》；即将在6月担任第九届上海国际电影节评委会主席的吕克·贝松，会在年初推出一部黑白的、小品似的《天使A》；而安东尼奥尼的晚年作品《云上的日子》更是简单到你只能感受到气息，却无法抓住他的隐喻。

我一直着迷于两个镜头：一个是在许鞍华导演的《男人四十》中，林耀国教同学的孩子背《送孟浩然之广陵》，镜头慢慢摇过天空、云朵，然后望着看不到尽头的楼群，林耀国朗诵的唐诗在其中飘荡；另一个是在侯孝贤导演的《悲情城市》中，文雄的葬礼之后，镜头切换至群山的远景，静止的，很久，镜头再切，是文清的结婚典礼。

前一个镜头，表述了现代与传统的断裂，后一个呈现了生与死的距离。这两个镜头都拍得相当动人，因为它们是那么透彻，同时又那么简单。

必须怀疑

《达·芬奇密码》，一部典型的好莱坞大制作。与 2006 年别的好莱坞制作唯一不同之处在于，它涉及了一个基督教的敏感问题，它采用了一种说法——抹大拉的玛丽是耶稣的妻子，且为耶稣育有一女。这个话题很严肃，但过于程式化的好莱坞制作流程，让电影根本没有时间也没有兴趣去探讨这个问题，于是它仅仅成了一个噱头。

这部摆明了与大众的好奇心打情骂俏的好莱坞大片，公映三天，全球票房就达到 2.24 亿美元，成为影史上全球首映票房第二的作品，超越它的只有一部《星战前传 III》。原因何在？其实关于历史上真实耶稣的研究很多，那位嗜好血与性的导演保罗·范霍文就是热心的研究者之一，但是，由汤姆·汉克斯、

让·雷诺和奥黛丽·塔图来讲这样一个故事却是头一遭。这部电影的热卖证明，怀疑对非信徒来说是很有快感的，因为它让神圣的东西跌落人间；同时，它还说明，噱头永远要比严肃的思考更加吸引人。

但马丁·西科塞斯拍《基督最后的诱惑》，却让很多人不能理解。这样一个曾经想当牧师的人，一个虔诚的基督徒，为什么会拍出这样一部被教徒认为是渎神的电影，在影片公映时，甚至有人在巴黎的影院里放置炸弹以示抗议。理由其实很简单，一个真正的信仰者，他不能凭空接受一种东西，他要为自己的信仰寻找支撑，他必然会有一个怀疑的过程。西科塞斯就是这样一个人，而且他最后找到了——卡赞斯基对耶稣的诠释。所以在西科塞斯的镜头下，耶稣变成了一个懦弱多于勇敢，怀疑多于信仰的普通人，他用替罗马人造十字架来惹怒上帝，以期让上帝另择他人；甚至被钉在十字架上后，还被撒旦诱走，过上了凡人的生活，直到垂垂老矣，才真正醒悟重回十字架上。

对一个真诚的人来说，怀疑是一种净化剂，在怀疑中你确定信仰，同时怀疑也让你始终保持一种敬畏，它让你明白自己和神的距离。吕克·贝松版的圣女贞德是另一个例子，特别是她在牢里与上帝（或者说另一个自己）的对话，更证明了这一点。上帝对她的指责，其实就是她对自己的怀疑，而这种怀疑来源于她的认真，她希望自己的信仰是纯洁的，没有被自己的私欲盗用。

也正因此，我更愿意看到处在怀疑中的混蛋，却不愿意见到手握正义之剑的英雄。因为私欲往往取代神的位置，却又以神为

幌子，躲在其身后有所操控。

1999 年，《荆轲刺秦王》公映时，大家对李雪健版的秦王意见很大，这个始终处于歇斯底里状态的人怎么会是统一中国的一代雄主。但对我来说，这就是我看到的最可信的秦王，虽然形象上与我们的想象大相径庭。因为他始终在怀疑着，这种怀疑让秦王没成为神，也不是神的反面——撒旦，而是如此普通的一个人。这也就是说，只要有机会，我们中间的任何一个人，都能浇灌出比他更血腥的花朵。

技术含量

宁浩的《疯狂的石头》让影迷们着实激动了一番。三天 200 万元的票房对于这样一部三四百万的小制作来说简直是个奇迹，而在一边倒的媒体褒扬声中，甚至有人做出了“中国电影新希望”的论断。这种受追捧的程度甚至让宁浩本人都有点措手不及，他自己都说“这是真的么”，“还得琢磨琢磨”。这种影迷群体性激动从一个侧面反映了一种事实，那就是大银幕上让人信服的作品的匮乏。如果说人们给胡戈的支持是一种绝望下的发泄，那么人们给予《疯狂的石头》的掌声，则可看成一种希望复苏后的激动。

《疯狂的石头》在中国电影中的特立独行之处在于其对类型片规则与技术的尊敬与认同。在采访宁浩时，他谈到《疯狂的石

头》与盖·里奇电影的相似性问题，其实他们在编剧时设计了很多种方案，但最好的就是与盖·里奇相像的那种，最终他决定，不能因为避嫌而选择一条较差的路。在对类型片元素把握纯熟之后，我们看到了一种自我的风格化的超越，宁浩显现了他对我们这个时代敏感的、别人无法企及的幽默感，以及他对观众智商的尊重。在这一点上，宁浩与中国的商业片先驱冯小刚有着惊人的一致，所以《天下无贼》里，黎叔说："最瞧不起这些打劫的了，一点技术含量都没有。"

当然，在中国人的艺术观里，技术一直有被轻视的传统。因为技术是复杂的，需要下苦功。而艺术是单纯的，所以最容易让人玩弄。其实它们之间到底孰高孰低呢？我知道的是，新浪潮的戈达尔、特吕弗们崇拜希区柯克、约翰·福特，崇拜好莱坞；到了现在，中国的某些影迷则转投戈达尔门下了，对好莱坞则是极为不齿。现在仍然有人以此种论调为荣，却不曾想过这是不是叫"发达了不认穷亲戚"。

当然也要提防一种思想：以为技术高于一切。其实，技术不过是一种辅助性工具，就像有句话说："我们可以拿地球仪来研究地球，但是不要真的以为地球就是地球仪。"但问题是，在我们的电影界，很多人连地球仪还没弄明白，就敢宣称自己洞察了世界。

《疯狂的石头》是一部非常难写影评的电影，因为你无法重现你看电影时得到的乐趣，它的细节、节奏都有着数学般精准的美感，你只能体会，却无法言说。有趣的是，一部烂片却可以让

你像思想家一样显摆，像大文豪一样灵感喷薄。道理大概是一样的：兴奋总是无法用言语来表达的，所以人们常说，我激动得说不出话来；而折磨却让人连篇累牍。

还是您自己去看电影吧。批评家很好当的。1642 年，画家伦勃朗接受了一支民兵队的聘请，为他们绘制集体肖像，结果却引来士兵们铺天盖地的恶评。他们说，大家都出相同的钱，应该在画上得到同等的呈现，结果却成了陪衬。伦勃朗无法用自己极具创造性的前卫构思说服众人，他因此声誉大跌，生活落魄，去世时甚至没有买墓地的钱。

B 级快感

长发遮脸的贞子，缓慢地从电视机里爬出来（《午夜凶铃》）；塞思身上的肉一块块掉下来，彻底地变成了一只巨大的苍蝇（《苍蝇》）；正当人们手忙脚乱地把凯因按在桌子上时，他的肚子突然爆裂，一只异形里从里面钻了出来（《异形》）……以上这些瞬间，恐怖片影迷们应该不陌生。它们曾强烈地损害了我们的自尊心，使我们吓破了胆，我们不可能不记住它们。

人们通常把上述这些电影统称 B 级恐怖片。说到 B 级片，大家都会有那么一个粗略的印象：粗野，直接，感官刺激强烈，题材总是离不开恐怖、暴力与色情。这个起源于好莱坞黄金时代的片种，其实从一开始就寡廉鲜耻，它的出身就决定了这一点：当时盛行双片制，一张电影票钱可以看到两部电影，主片制作精良，简称 A 级片，附赠的那个片就是 B 级片。既然是附送的，

自然成本低廉，但为了吸引观众，还得想招儿，所以就不得不拿色情、血腥、恐怖等元素来做文章。

一个很严肃的问题是，为什么一定要拿色情、血腥、恐怖来作噱头？答案是因为它们有效。为什么有效？因为它们暴露本质。换一种说法，这些东西都是我们根深蒂固的本性，所以不用花什么心思，稍微挑逗一下就 OK 了。所以永远存在着两种电影：一种试图带我们超出肉体的界限，体验一种美的东西；一种让我们回到肉体，感受欲望的脉动。前一种让人尊敬，后一种能让人得到发泄，B 级片无疑属于后者。

但把这两者混在一起就很没意思了，就会让人想起小时候为了了解性爱是怎么回事，而去翻红楼梦找“秦鲸卿得趣馒头庵”那一章。这很可笑，很悲惨，值得同情。但这个世界就是这样，人们已经学会了为任何卑劣的东西找一个高尚的借口。记得一本书里说：文明，就是把真实包装起来，免得看起来恶心。这话很对，我们不是受虐狂，想过得干净一点。但有一个问题就是，时间长了，人会变得难以面对真实或者认为真实就是包装起来这样，然后难免有些假惺惺。就像尼采说的：“虫子怕被踩到，就把身体蜷起来，人类把这叫作谦恭。”

在电影中，我们经常能发现这样的东西，外壳精美，但内里所要表达的东西却始终透着一种腌臜之气，憋着劲儿要勾起你下半身的欲望。每当这个时候，我就情愿去看一些更为污秽血腥的 B 级片。这时，B 级片更像一剂解毒药，非常直接地展示自己的兴趣品味，在这个假惺惺的世界里，显得勇敢，甚至单纯。

孔雀的屁股以及一些废话

其实《姨妈的后现代生活》可以看成《孔雀》的续集。《孔雀》中张静初饰演的姐姐，为了降落伞当着一个陌生男人的面脱下裤子，与姨妈抛夫弃子回城的凶狠决绝多么像。但最终姐姐像平常人一样嫁人，然后在人到中年后的某一天，在菜摊前对着几个西红柿莫名痛哭。而姨妈最后也不得不离开了上海，离开这个她自认为获得了尊严与价值的地方。当她乘出租车最后一次穿过上海的高架桥，离开了她居住的弄堂时，上海显得那么美，美得让人心疼。它的美，在于你终于知道你从来不曾真正拥有它。

编剧李樯的骨血里总有一种针刺般的冰冷，他让你看到：一个卑微的人，那点儿卑微的梦想，最后仍然被摔碎在卑微的无人问津的小路上。

当然，还有对梦想破灭的更平易近人的表达。比如《站台》里面，尹瑞娟随着收音机里《是否》的旋律起舞，良久，镜头直切，是她身着税官的衣服骑着摩托行驶在灰尘仆仆的汾阳城街道上。一夜之间，曾经有过的一点儿坚持土崩瓦解，一夜之间，她与过去的生命分道扬镳。但在贾樟柯的镜头里，这种心理巨变就像日升月落一样平常，平常得让人猝不及防。

与一个个向世界妥协的例子不一样，王朔是一个反例。叶京说王朔做客央视的《心理访谈》栏目的第一个问题，就是问他母亲："你爱我吗？"得到肯定答复后，他继续追问："如果你儿子是一个杀人犯、反革命，你还爱吗？"他母亲茫然，不说话。这段访谈可以说真正剥下了王朔流氓的外衣，露出一个纯情的理想主义中年人的本色。他不能忍受那些掺了杂质的情感和生活，需要经过权衡与计算的感情不是感情。

要么全有，要么全无，这是他需要的，也是这个世界所不能给予他的。所以他怒气冲冲满脸痞气地向这个世界发泄，就像他说的："孔雀开屏很漂亮，但转过身去，却是一个屁股。"这句话与张爱玲那句华丽的刻薄话其实是一个意思，"生命是一袭华美的袍，上面爬满了虱子"。所以王朔最近的一系列在别人看来自毁自虐的言论也就不足为奇了。他强烈地想成为"一个高尚的人"的愿望，让他与这个黑白难辨的世界以及同样黑白难辨的自己完全分裂，他高高在上的精神驱使他凌辱那个世俗中的自己。所以他自曝嫖娼、吸毒及自己的其他一些阴暗面。他要借此脱下逼自己归顺的这个世界的底裤。

王朔的战争是让人高山仰止的，这场堂吉诃德式的战争充满了理想主义的狂躁光芒。相比之下，还是《姨妈》《站台》更让人可以亲近，虽然它们讲的都是失败，但它们从泥沙俱下的生活中，捕捉到了每一个普通人都曾从心底萌发过的一丝微光。它起码让我们想起，原来我们也曾经这样认为：人不是为活着而活着的，而是为某一种东西活着。我们暂且把这种东西叫作高贵吧。

正常

不谈电影，因为四月里，最杰出的电影在现实面前也如劣质肥皂剧一般平庸。

但相比于杨丽娟、弗吉尼亚理工大学枪击案凶手赵承熙以及随后被重新翻出的马家爵他们本身的故事，我更关注看客们的态度，虽然强大的道德优越感使他们全身被光晕笼罩，虽然他们数目庞大，面目模糊，难以分清，但问题仍然存在：在这个被普遍认为道德沦丧的时代里，这么多看客是怎样跨过尸体窜到了道德制高点上的。所以美国弗吉尼亚理工大学举行的悼念仪式上的 33 只气球、33 响丧钟（包括饮弹自尽的赵承熙在内，遇难者共 33 人）才显得这样特立独行，因为这种行为表达了一种态度：赵承熙不是个怪物，他只是整个社会生态中的一个微粒，整个悲

剧是赵本人与社会生态的各种因素综合作用的结果。或者说，它向我们传递了这样一种信息：每个人心中都有魔鬼，所幸，你我的魔性得到了疏导或者抑制，赵的行为只是人性中的极端反应，但他的性格与思想仍由最普通人的最普通的人性纤维构成。

与此相对的是，马家爵的骨灰仍然放在昆明跑马山殡仪馆里，他在广西宾阳的父亲不愿把它取回家，因为“怕被戳脊梁骨”。人们将马家爵自动抛弃在了人类之外，他的行为不可理喻，只能以“变态”命名，随之而来是数不清的骂声，他们没有注意到，这种狂热的道德自慰中，闪着一种病态与野蛮的光华。

《男性性行为》与《女性性行为》的作者金赛博士在研究人类性行为之前，曾花费 20 年时间研究上百万只黄蜂。他发现没有任何两只黄蜂的性行为是一样的，他将这一结论放到人类的性行为上，认为每个人的性行为也是独一无二的，用“正常”与否来区分这些行为欠科学性。毫无疑问，对于性观念，人类的认识早已更新换代，但对“正常”的癖好，却仍然如历史传统一样顽固坚强。古希腊时代，为了保证人种的优良，斯巴达人把孱弱的孩子抛到野外，任他们死掉，这是“正常”；在 19 世纪，浪漫主义盛行的时代，由于能非常有效地突出其阴郁、敏感或者狂放不羁的气质，花柳病与肺结核也能成为一种标榜，这仍然“正常”；在我们当今的世界里，脱离了性态度上的层层束缚，刻意而为的同性之间的关系正成为一种先锋或者自恃先锋者的招牌，被一种美好而又柔软的审美格调笼罩，这成了新的“正常”。

对“正常”的热爱是人性的本能，而宽容则是人性的死敌。

所以下面这两个人同样伟大，但被爱因斯坦称为“我们的后代将不会相信这个世界曾存在过这号人物”的甘地，被人们送进神庙，然后干脆利落地忘掉，而纯粹的理想兼仇恨主义者切·格瓦拉，却在资本主义世界以雪茄、T恤等他最不喜欢的方式生根发芽。

现在回头来看，如果可以把《父辈的旗帜》与《硫磺岛来信》看成一部作品的话，那么克林特·伊斯特伍德的这部作品将是2006年最好的作品，它的格局可与《通天塔》相提并论，它的苦心更是让人敬佩。伊斯特伍德特意用两部电影，共274分钟，分别描写了我们普遍认识上的英雄与恶魔，却是要告诉我们英雄与恶魔的不存在，他们只是一个个微不足道的个体，被巨大的历史力量牵引，走向不可预测的未来。

这两天一直在想一个圣经故事：狂怒的人们将妓女抹大拉带到耶稣面前，耶稣说：“如果你们谁觉得自己没罪的话，就拿石头扔她吧。”故事的结局是人们放下了石头，慢慢散去。在现在这个网络时代，我首先会怀疑这样的故事会不会发生，同时，虽然据说人类已经文明了很多，但我仍然很为耶稣的生命财产安全担心。

要有光

《暖暖内含光》导演米歇尔·冈瑞最近的作品《睡眠科学》，讲的是一个爱做梦的年轻人史蒂芬尼的故事。这个年轻人的特异之处在于，他能随时进入梦境。当他遇到挫折时，他就会回到梦中，然后借助梦中的超能力给予反击，比如借一双巨手把逼迫他工作的呆板同事打得屁滚尿流。但他好像还不止是纯粹做梦，比如做梦梦到自己给喜欢的史蒂芬妮写信，实际上他真的写信并塞到了住在对面的史蒂芬妮的门缝里。也就是说梦境与现实的界限已经非常模糊，他实际上是在梦游，所以他对母亲说："我很累，刚做完梦。"

这是一部伤感的电影，因为很显然，这个世界，只有对最平常的大多数来说才是舒适的。但这个片子的好，并不在于它真切

地讲述了一个有关孤独的故事，而在于这样一个孤独的故事，被它讲得妙趣横生。让人不由得想起了黑暗巫师朴赞郁所说的一句话："描写人生的希望和爱其实比诉说人生的失意和悲观更艰难，特别是在这个如此复杂与艰难的世界，但你不能以一种伪善方式来叙述，这才是最大的挑战。"所以，他在《老男孩》《我要复仇》等一系列如冰霜一样冷酷的电影之后，拍了一部干净得多的《电子人也无所谓》。

朴赞郁说出了这个时代最稀缺的电影品质，我们最需要的，是能够直面这个世界的无聊、残酷与丑恶，但最终又能从这灰暗中找出一丝光的电影。我想伟大的电影大多都具备这样的品质，即使是杨德昌极尽沉郁的《牯岭街少年杀人事件》。结局时小猫王去给入狱的小四送他录的磁带，在小猫王走后，磁带被狱警随手扔到了垃圾堆里。这本是一个极其残酷的结局，但杨德昌让磁带里的声音在画外响起，《A Bright Summer Day》的纯净旋律给了我们一丝暖意。因为这个镜头表明，即使世界如此残酷，有种情谊仍然存在，而且无法被抹杀掉。

最近又重新看了一遍亚历山大·佩恩的《杯酒人生》，同样被影片的结局感动。一事无成的迈尔斯，不经意地接到玛雅的来信，玛雅夸奖了他的小说，他鼓起勇气去找玛雅，画面停格在他敲玛雅门的瞬间。它的好，在于它让你看到，迈尔斯终于有了不再消沉下去的希望；在于它既没有陷入到愤世嫉俗的黑暗，也没有刻意为之的光明，它只是发现了生活各种真实的可能性，然后选取了较好的一种。

重新说回《睡眠科学》，影片最后史蒂芬尼来到他爱的史蒂芬妮家里，但不知怎样表达自己的情感，于是耍赖似的爬上了史蒂芬妮的床，然后，他睡着了，在睡梦中，他和史蒂芬妮骑着纸马飞上了天空。现实中的史蒂芬妮，本想把史蒂芬尼赶下床，最终却什么也没做，只是摸了摸他的头发。

强大的人用征服世界来证明自己的存在，而孱弱的人只能在退回梦中的时候才找到自由。当不拥有现实时，起码不要打破别人的梦。

懂，不懂

“太阳”终于升起了，但升起的过程显然不算畅快。自（2007年）9月14日，《太阳照常升起》公映以来，喝彩的是少数，棒杀的也是少数，绝大多数人选用了一个安全且含蓄的词：看不懂。但这同样是一个让人心冷的词语，因为这代表着他与影片营造的世界之间毫无交集。姜文不会满意影片所受到的待遇，这个以霸道与完美主义闻名电影圈的怪才，这个混杂着狂暴野兽气息与过度感伤的男人，需要的是更加棱角分明的评价。对于他这种人来说，即使是狂暴的攻击，也好过置之不理。但观众的反应是，跟在他的屁股后面，一脸茫然，争先恐后地向他索要意义。

这时，姜文的回答极具他所特有的流氓味的机灵。谈到梁

老师的自杀，他说："据说自杀者的死因只有自杀者自己知道，我要是知道我今天就不在这儿了。"而对整部影片的看法，他认为这只是他的一个梦。"你们谁能解释自己的梦？"他反问。相比于姜文，意大利的费里尼面对同样的问题时，回答更加干脆："你这是在要一份不存在的答案。"而塔可夫斯基则拒绝解释他的电影，所谓隐喻在他的眼里都是真实的，根本就没有什么象征一说，只是"看到一个事物，像从来没有见过一样"。反讽的是，这个诗电影学派的代表人物，却对当时的"诗意电影"一词嗤之以鼻："我特别讨厌现代'诗意电影'的虚假，它们脱离了现实与写实主义，一味矫揉造作，装模作样。"

这些导演都是聪明人，他们不会也无法回应这些问题，他们明白创造与解释是两个完全不同的疆域，解释代表着理性，而理性是所有聪明人的幌子。当他把自己拖入解释的泥潭里时，肯定会招致更多的质疑和攻讦，而且解释永远是对丰富的简化，是让他们的作品成为一具木乃伊的速成方法。所以他们紧紧地闭着嘴巴，结果是电影在含混中越发丰富。一部有智商的电影就是这样，它对观众而言，永远会是一场战争，一场探险，但最后找到的答案却不会一致，且永无穷尽。

中国观众的问题是：我们相信答案的唯一性，它应该是清晰且精确的。中小学语文教育让我们对所谓意义和中心思想有着惊人的执着。对意义的寻觅与猎捕，已经成为一种习惯，甚至是强迫症。而思想中素来的恭顺，又让我们不敢去质疑权威。所以我们习惯在权威未认定之前缩手缩脚，缄口不言，在签字画押的经

典面前不分青红皂白地三叩九拜。在这种缺乏安全感的心态之下,《红楼梦》成了无数人意淫的对象，在认定这部作品完美无缺的前提下，衍生出无数无聊无趣的膜拜者。

几年前，一个朋友跟我讲了另一个朋友的故事：一个难得的机会，他终于看到列宾的《伏尔加河上的纤夫》原画，他站在画面前，无法移动自己的身体，无法控制，哭得一塌糊涂。这个故事现在回忆起来，我仍然感动。我想，他当时肯定没去思考什么狗屁意义。

天然 & 原味

味精的最大作用，在于它对味觉的欺骗，所以它成了我们必备的调味料。就像全国泛滥的川菜，它用浓烈的麻辣让青菜入口都有着惊心动魄的感觉。它们都有着鸠占鹊巢的嫌疑，可是人民热爱高潮，而这两种东西正是这方面优异的致幻剂。高潮是可爱的，但高潮的缺点，是它没有回忆，它最触目惊心的特点是，肌肉痉挛的一瞬间，那刻骨铭心的空白。

《曾经》显然不是味精或者川菜的信徒，它是味精的反动。它最大的特点，是用尽全力去还原生活的平庸。当它排除一切干扰呈现出日常生活的原貌时，那些被稀释、被遮蔽的原味就出现了。当玛可塔·伊尔格洛娃扮演的女人半夜穿着卡通拖鞋，用女儿储钱罐里的钱从便利店买回随身听的电池，在暗黑的大街上轻声随着随身听哼唱起《If You Want Me》，复杂回归清澈，梦想在

混沌中显形。那个长长的跟拍镜头，是导演对生活的平和和耐心，他给了一个与我们日常体验别无二致的生活，然后让我们发现了其中微弱却真实的梦想。

这是部真正的励志片，因为它没有用一个完美而强烈的模板刺激着我们向虚幻奔去，它让我们安静地对着真实生活的镜子，从中找到自己身体中潜藏的梦想因子。《曾经》没有把自己失身给任何概念化的东西，所以我们找不到任何肢解它的借口。这让我想起了马俪文导演2006年的一部电影《我们俩》，电影低调地讲述着一个房东老太太与一个租户女孩之间的琐事，克制着任何煽情的苗头，它不对生活本身指手画脚，也就保存了这两人之间感情的纯度。它和《曾经》一样，都给了生活最高的待遇，也就是尊重它的本来面貌，并激起了这两年我们心灵最深沉的颤动。

但无法改变的是，我们的口味正日益麦当劳化与味精化，麦当劳是我们耐心逐渐消亡的标记，而对味精的热爱是我们被宠坏的结果。骄纵的我们希望的是更快、更酷、更嗨，于是再也看不见日夜相伴且甩不掉的生活。

这时候，生活站出来说话了。

最近有这样一则新闻，贾樟柯《三峡好人》的男主角韩三明，获得了智利国际电影节的最佳男主角奖，他是贾樟柯的表弟，但当获奖时，他什么都不知道，因为他正在山西某煤矿做工。这则新闻很让人感动，它是个事实，却像个梦；什么都没有被它改变，甚至韩三明的生活，但又好像有什么东西不一样了。

道德文章

《色·戒》不可避免地会遭遇到“汉奸”这个大是大非的问题。这并不奇怪，李安这个蔫声闷气的男人，实际上有着屡次“犯忌”的案底。他以前的“罪行”包括:《冰风暴》，直揭了被性解放、越战、水门事件冲击得分崩离析的美国 1970 年代家庭的伤疤;《卧虎藏龙》，将中国人视之为国粹的武侠演绎成了他心目中清朝人文质彬彬的理智与情感;《断背山》，更是将美国精神的图腾——牛仔与同性恋拉到了一起。而这一次，他让一个汉奸与一个女烈士有了真感情。

李安对禁忌的热爱，来源于他的恐惧，也来源于他骨子里的善良。他不断地沉浸到自己的恐惧里，因为恐惧的命门在于，唯有面对它，才能战胜它。他的善良则让他全心全意地为

电影中的主角开脱，他总是孜孜不倦地为他片中那些个体的悲剧寻找源头，最终在历史这个怪物面前，他得到了终极的答案。所以《色·戒》里，易先生不再是纸板般单薄的卡通像，这个表情阴鸷的汪伪特工头子，杀人如麻的同时，也是被历史追杀的小虫子。诡异的是，易先生与王佳芝，这两个敌对阵营里的中坚分子，有着同样的孤独与恐惧，这成了他俩畸恋的基础。那些狂热与古怪的性爱姿势，只是绝望之中沟通的唯一方式。

如果说《色·戒》用人类的情欲戳破了善恶二元论的鬼话，那么2007年公映的《盲山》，则用冷静的影像讲述了道德死亡后的恐怖。《色·戒》讲的是历史下的个人不得已的悲剧，个人的道德选择在强大的历史重压下变得情有可原，道德污点起码在观众的情感上被洗净。而《盲山》，这部讲述一个女大学生被卖到小山村给人当媳妇，然后努力逃跑的电影，同样是时代大背景下的一个悲剧，但李杨重点讲的是，历史是由我们一个个个体组成的，那个丑陋的现实，有着我们每一个人辛勤为其添砖加瓦的功劳。与李安将道德责任推诿给历史不同的是，李杨将道德悬在了我们每一个人的头上。从这个意义上来讲，李杨确实是为观众“添堵”的模范，而李安则是为历史重负减压的高手。

在我看来，这两部电影都涉及道德这一议题，当然从这个角度出发，电影就变得无趣。观众永远不会这么无趣的，他们善于从据说经过大幅删减的镜头间隙寻找荷尔蒙的气息。所以

《色·戒》因其欲遮还迎的宣传攻势，以及观众之间心照不宣的隐秘共识，春情勃发地一周拿到了2000万的票房，据说现在票房已经过亿。而《盲山》，因为冷硬的现实风格，只能供“无趣”的人们形而上地苦思，所以只能在广州和北京两地点映，票房前途未知。

给那些把电影当真的人

我遇见过你。

你总是在电影院散场时最后一个走，当电影字幕还没出完，就关掉机器拉上大幕时，你会心里骂娘，磨磨蹭蹭，心有不甘，不想离去。

你往往在网上或杂志上看到一篇有关自己心仪的新片的文章而左右为难，既忍受不了此刻等待的煎熬，又怕过早知道一丁点儿剧情，损伤了最后看到片子的快感。

你总是为旁人把电影和文学相类比而急眼，你用你那带有沈阳口音的普通话，语重心长地教导对方："电影和文学根本是两码事，电影是视觉的，你懂吗？"

你每天必看一张碟，不管工作多忙，有时候家人看你的疯魔

样，往往又气又笑地给你白眼，说看这些破碟能当饭吃吗？这时，你心里总是不服气，因为看碟可比吃饭有意思多了。

你买枪版，买碟版，买 CC 版，再三观摩，然后再到香港买一套原版，放在碟库里却不看，因为怕划伤。然后再静下心来，等待着加长版和据说无敌的导演剪辑版。

你每次回老家都把《阳光灿烂的日子》像圣物一样放进影碟机，把《牯岭街少年杀人事件》看五遍，或者把罗兰·艾默里奇的《独立日》看上七十四遍。

你前几次看是因为从中体会到了一种震动，而后来看，是因为你感到了这种震动的稀缺，你想留在那个世界里，不再出来。

你在 911 路公交车上，看到前面的男孩女孩，手想牵却不敢牵。看着两个僵硬的背影，你想笑，然后忍不住悄悄对老婆说，这是多好的电影画面。

你在某一个下雨的夜晚，对着暖黄路灯映照下的雨线，用双手拇指食指架出一个取景框的模样，然后雨在你的手指框里闪着光，你觉得心也有些湿。

你觉得梦想是重要的，你理解《活着》里富贵的活法，但心却始终很凉，直到当你看到王小波在某一篇文章里说："由于我们已不再是老鼠，所以也就不再向往货仓。"你心里恍若雷击。

你觉得偏执狂是可爱的，所以超级喜欢赫尔佐格、徐克、蒂姆·波顿，这几张怪了吧唧的脸，在你的眼里却透露出侠气。由于你沉迷于《指环王》系列，所以你忍痛看了以前避之唯恐不及的彼得·杰克逊的《群尸玩过界》，后来你说："嘿，那些僵尸可

真顽皮。”

你觉得电影不是夜壶，不是用过即扔的情感洁具，你觉得电影和所有艺术一样，让我们拥有了一个虚幻的世界。这种虚幻是美好的，因为人和动物的区别在于，两者一起拥有这个实在的世界，而人却虚构了一个比现实更庞大的世界。

你热爱这种虚幻，不是因为它无法无天的美，而是因为它的真实，你觉得这真是一个悖论：在真实之外才能找真实，就像你在镜子之中才能看到真正的自己。

我真的遇见过你。在一号线地铁站，在季风书园，在可能的任何一条街上，你是我所遇到的每一个人，你每天行色匆匆奔跑在上班的路上，我看到的是你走过就会被眼球忘掉的外表。我们都不知道，那擦肩而过的彼此的皮相里面，也许有着同样的世界，跳动着同样的旋律。

不美

小说家余华在写出了《活着》和《许三观卖血记》这两部杰作之后，就休息了。这一休息就是10年，10年的时间，让大家对他长达70万字的新作《兄弟》的期待达到了顶点，这最终也让很多人仰慕的心变得格外失落。大家想不到余华一直以精练著称的文笔，居然粗糙到这种程度，过多的口语以及重复让他的文字失去了以往的清朗，他以前所特有的冷冽叙事也被油滑夸张的风格所取代。于是余华“堕落”了。但余华本人显然不这么认为，他屡次表示这是他学习19世纪文学“正面进攻”后的成果，但评论家大抵都把这句话轻轻略过，认为这只不过是余华自己的辩词，或者认为这纯粹是走火入魔。就这样，余华的《兄弟》如这几年的大片一样，陷入了叫座不叫好的漩涡。

2001年，68岁的罗曼·波兰斯基在华沙开始拍摄一部带有半自传性质的作品《钢琴家》，一生困厄重重的他，终于在年近70时，开始触碰他内心最深的伤痛。在此之前，他拒绝了斯皮尔伯格请他拍一部集中营电影的邀请，因为那些发生在科拉克夫的事离他太近，后来斯皮尔伯格决定自己导演，那部戏叫《辛德勒的名单》。当波兰斯基站在《钢琴家》片场时，已作品等身的他，突然发觉了技巧的无用，因为一切让影片看起来更圆润的摄影机运动、让画面看起来更精美的构图，都会伤害他想要表达的真实。于是，这部戏成了他拍片历史中手法最为平淡的一部，他坚持让他的摄影机不要表现出情感上的倾向性，因为在残酷的历史面前，任何的感伤都会显得虚假。然后他的拘谨为他赢得了一尊奥斯卡最佳导演的奖杯。

把以上两个故事放在一起讲，似乎有点风马牛不相及，但从某种意义上来说，它们又有着共通的地方。因为余华与波兰斯基都遇到了同样的问题，他们突然对自己描述这个世界的那些手法有了怀疑，那些曾让他们声名大振的风格化的东西开始变得面目可憎，原来任何技巧的本质，都是一种绕过困难的投机取巧，而那被技巧所省略所掩盖的是不是会更有价值？我不知道两人心中到底是怎么想的，可以看见的是，他们都开始变得老实。

至于余华的不被人理解，其实也很容易理解，那些评论家仍然希望看到精美的工艺品，而余华希望的是更可能地切近这个世界的复杂，那些评论家还在追求美，而余华却希望见到更多的真，他们走的早已不是同一条道路。想起了蔡明亮《爱情万岁》

的结局——杨贵媚那场漫长的哭戏，突然对它的漫长有了一定的理解，还有什么方法去表达那种痛楚呢，必须放弃一切让它变得更唯美、更容易接受的企图，那种阴冷与绝望才能原汁原味地绽放。蔡明亮确实是很勇敢的，因为美始终是一种妥协，你认同这个世界的不可改变时，美就产生了，而真则是一种逼视，直指向万物背后永不得解脱的孤独。

热情里的冷清

总是对精美的词汇保持着警惕，因为对每一个文字使用者来说，它们都有太强的诱惑力，以至于稍不留神，我们就会臣服在它华美的裙下，而这样的代价，往往是对内心的失贞。

这就如同时尚，它散发着鸦片般的芬芳，给我们一个高级的精致的幻觉，大家心照不宣地互相掩饰着，好像在时尚这张浮肿的脸的遮盖下，我们的灵魂就不再苍白似的。我们总是孤独的，我们融入人群的欲望，总是强于拥有一个健全而舒展的灵魂。王小波说，想做一只特立独行的猪，现在的精英们的愿望也是如此。不同的地方在于，王小波说这话的时候，知道自己会受到批判，但还是说了。现在的人们比王小波更善于说这类怪话，但这是因为王小波说的话已成为名言，在他们结构严密的大脑里，他

们已清晰明确地预演了自己即将受到的拥戴。

所以我喜欢费穆的《小城之春》，不是因为它被若干排行榜评为什么中国电影的第一名，什么中国最伟大的电影，而是因为费穆在那样一个热血的年代，拍了这样一部私人的电影，而不是拍那个宏大年代的马屁。更了不起的是，在这样一部幽凉的电影里，他沉默地表达了对那个时代的观察——那种表面上的革新与骨子里的衰败。而且他表达得那么优雅，那么有尊严。

所以我佩服鲁迅，他临终前留下遗言——“一个都不宽恕”，他用他的死亡以及身后的声名为他生前的文字作证。他的至死不愿和解，为他生前的诚实加上了砝码。他用决绝为他的人生画上了一个干净的句点，不像一些人惯常的讨巧做法，在最后说上几句冠冕堂皇的废话，将此前的坚持与反对化为一片混沌，以高妙的姿态全身而退。

所以从某种程度来说，我很乐意看到电影的商业化，诗人、小说家以及文艺青年的去神圣化。以前的全民皆诗，或者把某某获得戛纳、威尼斯电影节奖项作为国家荣誉，其实是一种病态。所谓理想主义的浪潮里，实际上滚涌的是赤裸裸的功利主义的灵魂。

总是希望在一片叫好的声浪中，出现几声说不的嚎叫，所以张军钊、张艺谋、何平的《一个和八个》了不起。也希望在一个以反叛为荣的时代，有几个老老实实说出自己声音的人，所以中庸到李安这种程度，很不容易。非常可贵的是，在“艺术”为王道的 1990 年代，还有一个冯小刚用贺岁片这种“低俗”的玩意

儿在中国电影的大殿边盖了个偏房。同时，在“商业领袖”领衔的 21 世纪，还有像李杨这样妄图拷问国人灵魂却最终要借钱才能完成电影的笨蛋。

总是希望潮流之外，时尚之外的人更多些，因为时尚的热闹总是让人想起帮人打群架的群氓。他们时刻准备着进攻，但也时刻准备着逃之夭夭。他们就像是一群黄牛，紧紧跟着潮流以便低买高卖，但在那些最疯狂的时候，他们会产生正义的幻觉，以至于都被自己感动得热泪盈眶。

死硬分子

拉斯·冯·特里尔自称为“向塔可夫斯基致敬”的《反基督者》的出现，终于让戛纳变得像戛纳了。这部据说有着恐怖血惺镜头的电影，激怒了在戛纳的绝大部分评论者，《国际银幕》说它显得太过“下流”，《综艺》的记者则直接说它就是个“屁”，法语场刊破天荒地把它评为零分。

而拉斯·冯·特里尔似乎并不在乎，反而以挑衅评论者为乐，他公开宣布，他是“这个世界上最伟大的导演”。注意，这里没有“之一”。这个死硬分子，用他的狂傲将自己置于愤怒的靶心之上，让那些评论者有了提前给他这位前忧郁症患者贴上疯子标签的理由。

这个世界永远不缺少价值判断，因为恐惧总是让人难受，他

们得迅速把自己不懂的东西打入别册，以便继续为自己脆弱的心灵营造一个美好的假象，而且它诱惑极大，只需要一个表达，就能赢得声名。这个世界也不缺少勇气，你甚至多喝几口酒，多打几滴鸡血就能办到，所以每年总有很多生猛的导演在戛纳发泄荷尔蒙。比如导演加斯帕·诺就比拉斯·冯·特里尔更勇猛，继在《不可撤销》中用长镜头表现一个人头被砸扁和一个女人被强奸的过程后，这次的《遁入虚无》拍摄了精液射入子宫的全过程，他理所当然地获得了很多的版面，当然也收获了很多道德的耳光。

这个世界真正缺少的是对自己世界观的相信和永远的不妥协，因为这需要毅力去支撑，需要时间来验收，这也是拉斯·冯·特里尔不一样的地方。他惊世骇俗的影像和狂妄，只是他的表象，他真正厉害的地方，在于从影 20 年的他，一直保持了这种狂妄和强硬，到了 53 岁时，他仍然拥有他原有的锋芒。时间是让一个人熄火的利器，但拉斯·冯·特里尔强大的愤怒与绝望让他始终活在了青春期。

这种不妥协，让拉斯·冯·特里尔与库布里克、贝拉·塔尔甚至是尼采成为同道。库布里克，这个人类永远的旁观者，用一辈子的冷漠证明了他对自己世界观的忠贞；贝拉·塔尔，这个一辈子只拍黑白片的导演，用众多 10 分钟以上的长镜头捍卫了他的晦涩艰深；还有尼采，这个伟大的偏执狂，前瑞士巴塞尔大学古典语言学教授，攻击遍了世界上所有的偶像，最后用疯掉放弃了整个世界。

这种死不悔改的品格，在中国，大概只找得到鲁迅这么一个

例子。鲁迅在临死之前，仍然坚持“任他们怨恨去，我一个都不宽恕”，他至死都不给他的敌手一个与他和解的机会，他用这种决绝完成了对自己价值观的信守。他当然知道，一个口头上的退让，就能让他死后赢着一个“仁义”的名头。但他的道德洁癖，把自己逼到了一个非此即彼的悬崖上，也把自己的尖刻与真实保持到了最后。

毫无疑问，这些人从某些方面挺让人讨厌的，但这是做一个不妥协的人的必然代价，忠于自我，绝不会顺着别人的胃口。所以中国某些已经金粉敷身的大师或文化偶像们，不要再标榜独立与自由了，自由与独立是严肃而严酷的事情，而你们一辈子所做的事，只是在媚俗或者媚雅。

小报告

一

长达 93 天的贺岁档终于结束了，这很值得高兴，因为这代表你的眼睛终于可以不受那些肥腻“大片”的虐待了，同时，也让一些体型娇小的“小片”有了露头的空间。虽然能不能活下来还说不定，但没有了那些蠢大巨无霸的压迫，它们起码在概率上有了更多的机会，而且它们也值得拥有这种机会。

二

比如《我们天上见》。它是演员蒋雯丽的导演处女作，讲的

是一个女孩和她姥爷的故事，故事80%来自于蒋雯丽的真实经历。像大多数女导演的电影一样，这部片子拍得安静、琐碎，影片的前半部甚至有些过分琐碎，以至于我一直以为这部电影有两个小时的片长，实际上它才85分钟。但不得不承认的是，蒋雯丽那种女性异常发达的敏感，让那些琐细的情节有了一种特别的力量，那里面藏着的温情、伤感，就如同婴儿的手指，微弱而又结实地触碰到你心里最软的那块地方，让人有一种若有所失的微痛感。

它值得一看，因为它不是像那些“大片”一样，拿着激素的大棒去敲打你的神经，而是用85分钟让你慢慢安静下来，让你麻痹的心恢复它原来就有的感受力。

三

另一部小片是在北京的某艺术电影院放映的《牛郎织女》，这实际上是一部2008年的老片，但直到现在才有了“独家”放映的机会。它非常不幸地再次证明了电影质量与观众人数成反比的定律。

这是一部气质相当独特的电影，它悲悯，但对片中那些底层人却又免不了给予些许嘲讽；它温情脉脉，但又时不时露出黑色幽默的里子；它极其生活化，但又无处不是隐喻；它散发着相互抵触的气味，却又圆润得像块从河床里刨出的石头。

中国多的一直是极端的导演，张艺谋的颜料桶，陈凯歌的寓

言，贾樟柯的平民史诗，李杨刺向现实的短刀……他们擅长的是钻牛角尖，在艺术的死胡同里逼出高潮。而《牛郎织女》的导演尹丽川显然不同，她的电影更加多义，她给我们的生活切片，里面的温情与残酷、可悲与可笑相互勾连，关系不清不楚。

四

《艋舺》实际上算不得小片，但与内地贺岁档的几部大片相比，从投资上来讲，显然还是小儿科。

这部电影给人的感受很复杂，简单地说，这是一部让人既很爽又相当不满的电影，它经常在牛 B 与幼稚之间没有任何过渡地硬着陆：青春、励志、偶像剧、男同，《教父》似的两个时代价值观的冲突，让人直冒酸水的生硬说教，生猛如《老男孩》似的打斗，做作如《流星花园》的美男，呲牙咧嘴的悲愤大特写，各种元素混搭在一起，不管不顾。

但有一样东西弥补了这种缺陷，那就是激情，那种来源于钮承泽导演的激情散布在影片的每个角落，这种浸泡着钮承泽青春记忆的情感，让故事始终有着一种真诚炽热的张力。

而这种情感也是这些“小片”与今年贺岁档某些“大片”的最大区别，“小片”能让你感受到胶片背后的温度，而“大片”却只能让人触摸到一层冰冷的塑料；看“小片”，你能感到一种人与人之间的交流，而看“大片”，就好像与一个巨大无比的充气娃娃上床，在莫名的亢奋中挣扎出虚假的快感。

导演可以傲慢，影评人必须尖刻

一

在本刊记者采访冯小刚导演时，他说："这些完全不懂的人，偏偏写文章教育我们这些开创市场的人，你们应该怎么弄。"他指的是影评人。关于影评人的描述，姜文有一句更精练的话，大意是"太监看别人做爱"。这两句话都很无情但智商很高，因为它们基本上都精确地打到了影评人的七寸——他们说的都是事实。

实际上看到导演们的"傲慢"挺可喜的，因为这是一个导演最珍贵的素质。无论他表面如何和善或者如何跋扈，他内里必须是真正傲慢的，他必须要真正相信自己的审美和观察世界的角

度，他必须坚持他被公认的“错误”，必须藐视他的观众，才能创作出真正好的东西，因为追随观众的品味，绝对只会生产出平庸，而坚持，虽然很可能让你成为烂片界的另一个艾德·伍德，但毕竟还存在着这样的可能：“缺陷”经过长年累月的积累，最终成了“风格”，真正的杰作的产生大抵是这样一个过程。

但这两位导演都忽略了一个事实：他们选择的评判标准是错的。他们都是在拿制作电影的标准来衡量影评人，但影评人压根就不需要了解这些制作流程，他只对成品发言，他的职责就是用一个最苛刻的观众的眼光去打量一个产品，看它到底怎么样。甚至从某种程度来说，对电影如何创作有过多的了解，对于一个影评人来说是有害的。因为他了解到太多制作的困难和繁琐，会让他产生一种仁慈，让他学会谅解，这种对制作方情感上的偏袒，从某种程度伤害了观众的利益。观众是绝对有权对自己付费的东西挑三拣四的，而影评人，从本质上来说，只是一个职业观众，靠对一部电影准确的判断谋生。

所以，影评人必须要坚守他的认真和尖刻，因为尖刻代表着更高的标准，代表着更严密的眼光，代表着对自己职业的尊重，也代表着对影片导演的尊重。这其实也是一个导演的幸福，虽然它尝起来比较苦涩。

二

最近《中国企业家》杂志里有一篇关于苹果公司的文章，里面有两句话很有意思。

其中一句是苹果公司的CEO乔布斯说的："客户会告诉你一大堆他们所需要的东西，但是当你按照他们的意图制造出来时，这又不是他们想要的。不存在的事情总是难以描摹。"

另一句是乔布斯屡次引用的福特汽车的创始人亨利·福特的名言："如果我问客户他们需要什么，他们总是说要'一匹更快的马！'"

这两句话说明真正地满足客户需求是要有所创造的，它需要雄心、智商和诚意，它绝不是投其所好地去谄媚顾客。具体到电影业，"尊重观众"这一词绝不是说要去曲就那些庸俗的审美观，照搬那些八股的戏剧模式，而是要创造出一种观众从未见过的视觉，一种他们从未感受过的情感体验，让他们目瞪口呆，或者流下新鲜而不是陈旧的眼泪，但中国电影的现状是越来越把"尊重观众"当成一个庸俗的借口。

所以在这儿，还得以一个冯导所说的"完全不懂"的局外人的角度，郑重地把这两句话推荐给包括冯小刚在内的大导演及电影业决策者。

试着愤怒，试着商业，或者试着谄媚

一

看《非诚勿扰 2》更像是在读冯小刚的微博。它比《非诚勿扰》第一部的故事更加松散。离婚典礼、试婚及活人追悼会三个片段组成这个电影的全部，而中间的起承转合则基本上属于无人驾驶。这三个片段中最有营养的当然是冯小刚及编剧王朔的台词，嬉笑怒骂的混不吝，人到中年的自嘲，尖刻的虚无，在影片中交相辉映，当那一吨吨的金句集群式轰炸观众时，你很难不有所触动。

这种述说的欲望从某种程度让这部电影成了冯小刚和王朔的说教舞台，这是一部情怀过剩的电影，也是冯小刚拍得最自在的

电影。但可惜冯小刚对电影语言缺乏追求，只对语言有追求，所以看完这部电影就觉得不尽兴，更想去看冯小刚的微博，或者王朔这两年的新书。

二

《让子弹飞》两天半票房突破一亿，同时在豆瓣的评分超过9.2。这让姜文“站着把钱挣了”的理想照进了现实。《让子弹飞》中开头和结尾所用的《太阳照常升起》原声，让人看到姜文对于观众对他前作不认同的耿耿于怀，但现在这个示威性的举动成了他艺高人胆大的证据，《太阳照常升起》的“看不懂”也顺利地由滑铁卢晋升为姜文神话中的一段逸事。

相较于他的前三部电影，《让子弹飞》质量绝不是最好的，目前疯狂的好评更像是观众长期遭受烂片凌辱之后的一种过激反应。它有着子弹一样的节奏，但它同时用这种快遮挡了在戏剧本身节奏上的单调；它有着有史以来贺岁片中最多的笑料，但同时这些笑料的密集程度也掩饰了某些笑点的无聊。这也是中国贺岁片里最有雄心的一部，它当然志在票房，却仍然有着强烈的隐喻色彩，但影片把太多精力放在那些搞笑段子上，所以当姜文用鹅城及鹅城百姓来言志时，就显得有些刻意和急功近利。

当然，姜文是中国唯一一个可以把色情场面拍得不猥琐的导演，因为他有着无耻混蛋般的自信，而自信是疗救猥琐的良药，就像姜文放在刘嘉玲胸上的那只不容置疑的手。

三

在三部贺岁片中，《赵氏孤儿》最像悲剧。如果说《非诚勿扰 2》是冯小刚在获得强大的票房信用后的一次玩乐，《让子弹飞》是姜文目标明确的一次票房猛攻，同时也是他自我恶趣味的一次大释放，那陈凯歌的《赵氏孤儿》看起来则像是他游走于自我表达与媚俗之间的摇摆舞。

陈凯歌试图用平民意识来填平自己的电影与大众之间的鸿沟，这本没有什么可指责的，可问题在于陈凯歌自己的不坚定。前面的救孤戏为什么精彩，因为它单纯，而后来的戏为什么惨不忍睹，因为陈凯歌想要的太多了。

它本可以延续前半部戏，讲述伟大的仇恨怎样经过十多年的蛰伏，最后痛快淋漓地将利剑插入敌人的心脏，这将是一部情节极其紧凑，情绪极其浓烈的经典戏剧。它也可以彻底摧毁这种经典的复仇故事模式，将其中程婴居然无法向赵孤证明屠岸贾是他仇人这样的荒诞放大，将整个复仇做成一个存在主义的经典案例，为这个世界的无意义献上一份厚礼。又或者是如陈凯歌之前的电影一样，将主人公程婴塑造成一位有着发达的自我怀疑精神的人，他在指使赵孤复仇的正当性上犹疑，在复仇之焰与道德反思之中发出天问，这样拍或许会成为如《荆轲刺秦王》般华美的对中国价值观深刻反省的史诗。

实际上，这三者在《赵氏孤儿》中都有，但它们杂糅在一起，没有主次，随兴而至，而且互相消解。这个世界永远没有两

全其美的事，这种游移最终让电影后段完全丧失了力量，从一个爷们儿成功退化为伪娘。

陈凯歌犯了一个重大的错误：你永远无法伪装成平民，除非你真的是，否则你无法也不要想去调和精英意识与平民精神。因为平民精神的基点，在于他们能无条件地相信，而精英意识的来源，则是那永不停息的怀疑。

疾病的艺术

一

《黑天鹅》是一部纯粹的恐怖片。它用两个小时向我们展现了恐惧是怎样一步步毁掉一个人的。这种恐惧既有对于外界的，片中的女芭蕾舞演员妮娜，害怕被别人取代，于是她低调地竖起她浑身的刺，不动声色地将所有同事视为敌人。而她更大的恐惧来自于自身，这个纯情、素雅，却又寡淡干瘪的白天鹅，痛恨自己的顺从与怯懦，特别是她面对那位丰满野性而又多汁的莉莉时，自卑如洪水淹没了她的心灵。

双重恐惧带来的是幻象和分裂。当恐惧超过某个阈值时，幻象越过现实的边界，侵入她的生活，连她的母亲在她疯颠的眼睛

里也成了厉鬼。最终，所有的压抑榨出的是她灵魂里那团最黑的浓雾。出于本能的对这种黑暗的抵抗，她生生将自己分裂成了两半，一半是那个魅惑邪恶的黑天鹅，她为妮娜内心暗自滋生的暴戾找到了肉身，而原本的另一半则是一个孤独无助的纯真女孩，在瑟瑟发抖中完成了道德上的自卫与漂白。

达伦·阿罗诺夫斯基是一位对表现痛苦上瘾的导演，他的特殊本领在于，他能将精神上的苦痛具象化，他热爱将这种痛苦作用到肉体上。《摔角王》里，摔角手们对自己肉体的凌虐既是他们的生存方式，也是他们获得尊严的方式，这种痛苦带来的荣光补偿了他们在现实中的失意。在这部《黑天鹅》中，一个人内心黑暗与光明、理智与邪狂的争斗被表现为肉体不停地渗血，皮肉无缘由地裂开。这些影像比所谓的正宗恐怖片更加恐怖，因为它们点出了恐怖的最高形式——对自己身体的不确定。作为意识的寄居地，肉体的失控变异表现出的是安全感的最后丧失，它能轻易地击穿一个人的心理防线，点燃人对自身最深的不安。

二

《社交网络》是一部反励志电影。整部电影讲的是现年 26 岁的亿万富翁马克·扎克伯格的故事，但这绝对不是一次例行的赞美，影片以扎克伯各所遭遇的两场官司的听证会为线索，实际上就是开宗明义地把扎克伯格放置在了一个争议的漩涡中。扎克伯格一出场，就显示出不讨人喜欢的极强天赋。他的心不在焉与骨

子里的傲慢，是他与别人之间的天然屏障。这是一个充满悖论的人物。他被同学厌烦，却有能力洞悉互联网时代人的心理需求，从而创造了世界上最大的社交网站 Facebook。他一步步走向成功，却失去了他最好且仅有的朋友。他从技术上让人们越来越近，但他自己却离世界越来越远。

影片色调阴郁，最打动人的瞬间是扎克伯格在成功路上的几次失神与茫然。这里面有遇到前女友时他试图和解却无功而返；当前女友对他引以为傲的成就表现出漠视，他麻木的脸上闪现出一种转瞬即逝的无措；当他的网站用户突破 100 万大关时，在众人的兴奋中，他想起被自己赶走的好友，他的脸突然显出一种空洞；以及影片最后，他沉默地盯着屏幕，机械地更新着前女友艾丽卡的 Facebook 页面，看她是否同意了加他为好友。

这些失神的瞬间，是通向扎克伯格看似密不透风的心灵的密码。在这里，成功不是一颗甜美的糖果，它开始是野心，是一种证明，一种对于别人离他而去的惩罚，最后，它成了一种逃避，是影片主人公唯一得以忍受孤独的苦药。他沉迷于成功中，躲避被别人厌弃的现实，但当更大的成功到来时，那种空虚却也跟着升级，变得更加冷冽刺骨。

三

《国王的演讲》则是一部类似于《梅兰芳》的装饰性传记片。这类传记片的特点是，在细节上貌似追求真实，但在导向上却永

远不越雷池一步。它们不吝于展现传主的缺陷，但绝不会去触及那些难以辨清善恶黑白的灵魂问题，它们只不过是以退为进，让传主的形象获得更真实也更人性化的支撑。

但《国王的演讲》的好处是，它的姿态确实放得很低，它完全把乔治六世当成一个普通人看待，同时又非常专一地把视线集中到他那著名的口吃上，所以故事虽然完全不出奇，但整体却很扎实。当然最好的还是科林·费斯的表演，由于皇家森严的规矩、父亲的严厉，以及如左撇子等缺陷造成的童年阴影，让乔治六世被口吃这一顽症俘获，科林·费斯传神地再现了这一特点，同时在这一费力的说话方式之中，表现出了乔治的优雅与暴躁、自尊与自卑、爱与恐惧，简单来说，科林·费斯没让口吃这一很容易流于表面的表演平面化，他把它变成了一首关于艰难突破自我的诗歌。

四

这三部奥斯卡热门电影，都是在讲病人，他们或被自己的心理缺陷毁灭，或被奴役，或者冲破牢笼，将其征服。它们都是一幅幅内心风暴的图画。

相较而言，中国最热的几部电影则关注人与社会的尖锐冲突，从某种程度上说，它们还在为常识而战。《赵氏孤儿》讲的是道德，陈凯歌解构了道德史诗《赵氏孤儿》，然后用一种绵软的别扭的人性化手法重建了它。陈凯歌是一个很有道德焦虑感的

导演，他一面深感现在的中国道德已经坍塌，自我牺牲的神话已经成了一个笑话，觉得需要重建它，但同时又觉得以前倚着道德大旗干的丧失人性的事太多了。《非诚勿扰 2》从本质上讲的是钱，它是两个暴富的前理想主义者对金钱的抱怨，当钱不再是稀缺品时，曾被抛弃的理想主义成了抢手货，这是一部真诚而又站着说话不腰疼的电影。而《让子弹飞》是另一种形式的政治思想课，它像是一部漫画版的《革命原理》教程，但笑料太多了，又舍不得丢，最终就有点跑偏。

把中美这几部电影对照的最大感受是，心理疾病还真是个奢侈的事。只有社会发展到一定阶段，生存问题解决，人和物质世界的矛盾缓和了，人才会开始关注自己的内心，这时疾病才会成为艺术。

爷们儿

一

《黄海》让罗宏镇瞬间成为我第二喜欢的韩国导演。

第一当然是奉俊昊，那是个优雅与锋利兼具的家伙，他的《杀人回忆》和《母亲》都是那种看起来文静安详，但同时又慢慢掐住你的脖子，让你窒息郁结的电影。它们就像一根探针，从社会现实直插到人物心理神经的最末梢，所以它既有着社会分析的精密，同时又能接收到人内心那些混沌而幽暗的密码。它们同时在广度和深度上掘进，这让奉俊昊的电影看起来像一个深潭，表面上波澜不惊，内里却潜流涌动，深不可测。第三名是李沧东，这是个真正心怀悲悯的作者，从《薄荷糖》《绿洲》《密阳》

到《诗》，他描摹现实中最真实的苦难，手法朴拙得像个老农。但他是个真正的哲学家，他总是能将这些现实的困境引到一个形而上的高度，最终他讲的是生活的悖论，是存在的两难，是发现价值观的虚空而后发出的一声平静却沉重的喟叹。

相较前两位，罗宏镇就简单粗暴得多。从他仅有的两部作品来看，他就是个犯罪片的爱好者。他热爱奇诡的叙事，是语不惊人死不休的实践者，《追击者》和《黄海》最后都上演了情节的惊天大逆转，调戏类型片法则的同时也调戏了观众。当然他的电影也有坚实的社会背景及对人物性格心理的开掘，但这一切，似乎只是为了让整个情节更结实，戏剧冲突来得更强烈。简单来说，他的电影比前两位更纯粹，所以也更具快感。

这部《黄海》就是一部人类版的《动物世界》。罗宏镇将镜头聚焦于在韩的中国朝鲜族人的境遇上，在这个地下世界里，动物法则主宰一切。为了更纯粹地表现这一点，罗宏镇近乎偏执地没有让枪出现这个黑帮世界里，更原生态的斧子、棍棒，甚至是刚吃剩的牛骨头才是真正的武器。主人公金久南就像一个被命运逼迫走进丛林的驯兽，为了生存，他必须得唤醒自己的野性，但这些只是无谓的挣扎，整部电影展现的是这个残酷的世界利用他，围捕他，他虽反抗最终仍然被宰杀的全过程。

这是一部被宿命、热血与愤怒主宰的电影，但它又不是在洒狗血。影片的叙事相当冷静，罗宏镇吝惜于展现人物的任何感情，他更多展示的是人的反应，而动作场面却又极其狂躁，暴力在这里比人性有更丰富的表情。这种奇妙而残酷的对比，让电影

在寒冰与火山之间游移，也让它真的很酷，特别是跟元彬主演的那部《大叔》比起来，后者简直就是外强中干的绣花枕头。

影片中最出色也最能代表这个残酷世界的人物是金允石饰演的棉正鹤，罗宏镇抽干了这个人物身上的最后一丝怜悯，杀戮在他身上不是生存法则，而是本能，也正因此，他的杀人过程竟然可以称得上性感，他就如同一个伙夫烧菜一样花样翻新地用牛骨头干翻了一屋子人，然后伤痕累累不动声色地离去，就像只是不小心被油烫伤了手。

二

《127 小时》看起来有些不对劲。当然，你不得不承认丹尼·保尔的功力，一部人物、场景全部固定的电影，他竟然拍得像《猜火车》一样迷幻，这相当了不起。但问题也在这里，丹尼·保尔的摇滚范儿太重了，他如同多动症患者一样执着于他那些奇峭的镜头，但一个登山爱好者被巨石压住臂膀，被困五天五夜，最终砸断自己的臂膀求生的故事，本身已足够荒诞和震撼，过多的杂耍实际上消解了那种沉痛与庄重。在这个故事里，最恐怖的应该是时间，它毫无疑义地通向死亡，而这一路，你得清醒地忍受着饥渴和疲乏，等着死亡光临。从这一点来说，纪实一点，冷静一点可能会更加动人，而丹尼·保尔有点儿把丧事当喜事办的意味，好则好矣，但多少透露出一些轻佻的意味。

相较而言，《斗士》则要老实很多。导演大卫·O·拉塞尔完

全没有了《夺金三王》等片的叙事花招，影片甚至连可以仔细经营的拳击场面也做得极为朴实，在这种沉稳和平实的风格之中，两兄弟怎样克服家庭的羁绊，怎样从自身的恶习及性格缺陷中走出来的故事变得细腻生动，让人信服。

比起前面所说的两部才华横溢的电影，《斗士》实际上对所有国内类型片的示范效用更大。它告诉我们，好的类型片不一定要完全剑出偏锋，破旧立新，它完全可以向内挖掘，因为类型片的规则永远不会失效，真正让影片失效的是观众对其中的人物失去了信任的基础。

杀人的故事

一

《告白》是一朵相当精美的恶之花。中岛哲也这个重度形式主义者，将一个杀人与报复的故事，拍得如一部纯爱电影般无辜。

这部讲述青少年杀人的电影实际上是一部反青春片，它的最大功效似乎是让纯洁这个词变得阴森。这部影片的恐怖在于，那些最恐怖的事儿都是由那些眼神清澈得像水的孩子们干出的，而且干得毫无负担。影片戳破了关于小孩纯洁本性的神话：他们就是一头头小兽，没有成人社会的机心和尔虞我诈，同时也没有对这个社会基本价值的基本认知。

他们当然有痛苦，比如有人被自卑掌控，期望以勇敢重获同伴的认同，有人被母亲抛弃，希望引起母亲的注意，但他们的方式居然是杀人，而且这种念头来得是如此轻易，就像拂掉身上的灰尘。

从这个角度来说，中岛哲也这部电影的中心议题实际上是自私。影片中的那些孩子，完全只有自我，旁人并不存在，他们圈禁在自我的世界里，眼里揉不得沙子，开始哀伤地体会人生的残缺，同时了也开始兴致勃勃地伤害别人。但最终，世界会让他们明白，旁人并非如空气般的存在，他们刺出的利刃最终会回弹到自己身上，当血从自身流出时，生命才有了真正的质感和重量。

从这个角度讲，《告白》实际上相当主旋律。

二

《更好的世界》同样有关杀人，但它比《告白》的格局更为宏大，它有着解释暴力的野心。

故事一半发生在非洲，这块战乱频发的土地，是罪恶的深海，那里的军阀以剖开孕妇的肚子取乐。另一半发生在丹麦，这是个安静富足的国家，但失去母亲的孩子与他经常受同学欺负的同伴却在车库里制造着炸弹，准备将欺负他们的坏蛋的车炸掉。这是一个太明显的比喻，野蛮与文明，贫穷与富有，非洲与欧洲。表象上天壤之别，但它们骨子里都流着暴力的血液，只不过在非洲，那些暴力来得野蛮赤裸，而在丹麦，仇恨在那些彬彬有

礼的面貌下累积，等待着暴发。

这个世界的元规则，仍然是暴力，而影片说的是仇恨的延绵不绝与暴力的无解。对于施暴者来说，暴力是最好用的工具，你的退让，并不能让他理解到暴力的无效，反而令他增强了对暴力的信心。如果你以暴制暴，那你自己也步入了暴力圈套，这对于暴力来说，是个更大的胜利。

坦白说，这并不是个新鲜的视角，但《更好的世界》有着一种从最正常的生活里看出最深的恐怖的能力，这种对于世界元问题的关注，让影片有了一种超凡脱俗的宗教感，那种深沉的悲悯与创痛更是让人战栗。

三

英国电影《又一年》里面并没有凶杀与仇恨，但比起前两部电影，却显得更加灰暗。它讲的是衰老，是时间逝去，生命逐渐萎缩，黯淡，它关注的是失败者的暮年，那是一种双重失败，亲人离丧，或者感情淡漠，或者根本就没有亲人——一种完全没有光的生活。但你还得活着，你唯一能做的，是对着那些鲜活的生命，投去胆怯而又热忱的目光，最终却只能听着自己的心脏越发沉重的跳动，闻着老化器官所散发的皮鞘似的气味，任由脸上皱纹蔓延，呆立，茫然。

迈克·李的镜头如同旁人的目光一样，不远不近，不偏不倚，带你观察这一疲惫沉重的生命境况，却不提供肤浅的诗意，

也不提供廉价的同情。你从迈克·李的镜头里读不出态度，但绝对能读出他的庄重。

这才是大师的境界，向这个难解的世界和无法言喻的困苦，投去关注的一瞥，却因为敬畏而一声不语。

成功学这坨狗屎

这是个被成功学诅咒的国度，以至于出了像郭美美、凤姐、芙蓉姐姐这样的成功异种。她们用带着粪香的“励志”故事，羞辱了曾经支撑这个社会的道德规范，而她们却仍然笑盈盈地屹立潮头，每天在微博上不时秀一下自己的智商或者摆个 POSE，然后等着无数的转载及骂声。那种淡定，就好像这些骂声本身也是种恩宠。但她们实际上是聪明人，因为人人喊打只是浮云泡沫，后继者的层出不穷证明：相对于口腔一时的快感，在现实的阴沟里，下限才是最时髦的消费品，如何创意迭出、异峰突起地突破下限，仍将是未来一段时间通往成功最速效的路径。

有人在微博上组织网络大军讨伐，但庆幸的是有不少人表示反对。人拥有无耻的权利，这是个让人沮丧的事儿，却也显示出

这个社会实打实的进步。对一个人私德的围攻，虽然很爽，但本质上却有点以多欺少。更重要的是，我们追杀丑恶，一路洒下悲壮的狗血，而恶本身却顺理成章地占据你的内心，成为最具活力的血液。更何况，那些异种还真有点恬不知耻的无辜，特别是凤姐和芙蓉姐姐，她们只是用自己的尊严换取酬劳，何况相比之下，还有那么多人娴熟优雅地以权谋私，慷慨地奉献出别人的血汗，却被树为这个时代的楷模。

我们的困境是，如何才能忍住这种从心底泛出的恶心，同时又不至于沦为不分青红皂白的愤青；如何在这种虚火中保持理性，同时又不成为一个达尔文残忍进化论的纯粹信奉者。对于我们关注电影的人来说，虽然他们是如此悲剧，身边无时无刻不在发生史诗级的直抵灵魂深处的故事，而他们却只能匍匐在窄小的被划定的隧道中，带着不甘，生产那些光鲜却山寨的影像，赢得钞票，然后在这个前无古人的鲜活时代面前无地自容，但我们仍希望，在那有限的空间里，在狗日的票房压力面前，去尽力注入那些曾让你激动的东西，它也许无足轻重，但也能让你觉得这不是一个纯粹的手艺活儿，据说这玩意儿叫作尊严。而对于我们自己来说，虽然深知作为一本杂志，我们的基本职责是提供娱乐，而卖肉与卖笑是多么走红，但我们仍尽力希望它能给读者留一点什么，而不是一滴不剩地经过大肠，第二天便落入马桶。

重嗨一遍！

十年前的那个影迷年代

总体来说，十多年前的世界，和现在差不多。

稍许的不同，是这些年唯一的好东西——互联网，在那个时代刚刚冒头。这个平的、没有等级的世界，让那些憋坏了的中国人开始了他们史无前例的漫游和思春。互联网论坛的勃兴，实际上是一直失语的普通人对话语权近乎疯狂的拥抱。热潮过后，事实证明这只是一种假象，喧嚣并没有带来话语质量的提升，而以为会拉近的上层建筑与平民世界之间，永远隔着神秘的防火墙。

但对于十年前那帮 20 岁左右的年轻人来说，拥有这些已经足够。

那些人

那是相当尴尬的一代，没有前辈人的生活波折，时代也没给他们提供近似正面的梦想。在父辈那套陈腐的文化体系中长大，面对的却是新时代里那些更为私人化也更为细腻的疼痛。他们渴望新鲜，但胎里就带着那去不掉的陈旧。十年前的那帮毛头小子，只能生活在分裂中：感到无聊，但无聊得没那么刺痛；感到愤怒，却为愤怒的渺小不入流感到害羞。他们甚至不如之后的“八零后”“九零后”，“九零后”面对的是一个完全坍塌的精神世界，毫无负担地调侃，无视或冷漠顺理成章地成了主流。

适时出现的互联网，成了他们的疗伤圣药。青年特有的无聊、躁动，在虚幻的交流中被稀释；在现实中被严重打压的存在感，在与别人的回贴、对骂中逐渐重生；被认为是已定的命运，也在那个比现实远远阔大的世界里显出了更多的可能。而电影在那时成为文艺青年的最爱，道理实际上类同。这可以看成1980年代文艺复兴的一次反刍，与前辈对哲学、文学、诗歌的热爱相比，电影这种形式太符合这一代人了：无观看门槛，却又能抵达心灵；既提供快感，又能夹带一点深刻；充满着草根气息，却又能提供壮观和高级感。在录像厅里的烟熏与脚臭中混大的记忆，混杂着那一丝对更精致更深刻思想的向往，成了当时影迷狂欢的源头，而互联网，则让这种狂欢的传染变得势不可挡。

那些事儿

再也不能见到那种盛况。

整日蹲守在论坛上，只为辩论《安阳婴儿》的好坏，它将草根、影评人，以及电影制作者全部卷入其中；没日没夜地看《大话西游》，然后真诚地把这个“烂片”捧成了经典；为了买到一套牛皮纸装的刻录碟，专门坐车五小时去一趟省城；为了看《站台》，可以在影院的过道上站上三小时；觉得《独立日》好看，就看它 74 遍；或者《猛龙过江》不幸成了他的菜，于是数年如一日要将它推向神坛。

上班时，总是将《后窗看电影》《网易电影论坛》等打开，只为看那些活跃的写手又在和谁掐架，谁又抛出一篇雄文。每天都去报摊看一眼，只为看最新的《戏剧电影报》或者《看电影》到了没。周末要去那个叫雕刻时光的酒吧，只为看那些艰深的黑白电影投影，即便看不懂；或者去随处可见的碟店，在红龙、全美，D5、D9，散装、盒装之间犹疑；又或者硬着头皮把塔可夫斯基的《乡愁》、伯格曼的《野草莓》看完，只为在另一个女文青面前吹牛。

那时，很多现在的知名影评人或者导演还都只是个网友，要不就是在县城电视台打工，在铁通公司当网管，在中学教书，在化工厂当工程师，或者无业，但天天著述极丰，从三级片史论，到自己泡录像厅的糗事，再到论战，他们孜孜不倦地码字，唯一的报偿，就是别人的回贴和更多人的观看。

那时，大家都带着一种特有的单纯。把地下电影当宠儿；以为电影只能是艺术；作者论比好莱坞制片体制好很多；认为老板都是吸血虫，导演都是被扼杀的资本孤儿。那时的一切，都还披着玫瑰色的面纱，还不知道地下电影里面也有江湖，也有着钩心斗角，利益计算；还不知道有的导演也是混蛋，有的制片人反而是一部电影的拯救者；还不知道审查有时候其实只是一块遮羞布，有些制作人是逃脱责任的万金油；还不知道德艺双馨只是个神话，作品更多是创作者身上欠缺的东西的一种投射。

那时，大家都有一种纯情的装逼范儿：喜欢说蓝山咖啡，喜欢称狭小空间为逼仄，喜欢说人性，喜欢说忧郁，喜欢把文章称为文字，把乡镇称为小镇，把色情称为情色，把黑暗说成暗黑，把戈达尔称为高达，特吕弗称为楚浮。觉得《公民凯恩》就是牛×，只因那是《电影手册》说的，虽然从来没有看到过，后来有悲催的人士接触到那本薄册子，才发现里面的艰深拗口，远不是他想象的那种充满大麻气味的迷幻与性感。

向幼稚致敬

简而言之，那时的我们有一种县城化的审美。本身土气却又向往时髦。相对于内容来说，更容易被姿势打动。因为害怕被指为廉价，所以以一种矫揉造作的形式表现情感。开始有了自我的草根认同，却又对精英文化有着一种可望不可及的酸楚。

但这也是那个时代最可爱的地方。

因为我们那时都还不善于将自己撇清，以一个旁观者的角度去谈论电影，就如同谈论一具木乃伊。大家都在真诚地媚雅，或者媚俗。大家都在笨拙而又热情地表达和践行着自己对电影的热爱。虽然中国电影当时基本上是个笑话，但大家天然地觉得很快就有希望。

而十年后的今天。整天通宵泡论坛的一代人大体有了老婆孩子，从此不再好意思不靠谱地装忧伤。在那个时代还是情调代名词的文艺青年，如今变成了烂大街的贬义词，就像诗人，从偶像变成了讽刺的粗语。很多死忠的影迷，都成了电影这个产业链条上的一分子，他们能神态轻松地将电影分析得死无全尸，但以前那种快感却早已在工作的流水线中流失。而曾经让大家饱含希望的中国电影，虽然看起来盘子越来越大，包装越来越豪华，但里面装的东西却也越看越像狗屎。

十多年前，绝对是个平庸无奇的年代，它注定不会在历史上留下什么痕迹，但在那些爱电影的人心里，却注定有着一种别样的气息。现在猛然一想，你都难以相信，自己曾对一个东西那么疯狂。

一个东西的美妙，往往就在它还没有成熟时。

变形记

一

《夺命金》让人欣喜，因为它让人看到了杜琪峰这个人的气度。

从拍《阿郎的故事》《审死官》《东方三侠》的工匠导演，到从《无味神探》开始对这种工匠式的制作进行反思，再经过《两个只能活一个》《暗花》等片的打磨，他那种宿命调调的冷峻影像与叙事风格渐渐定型，最终这种风格在《枪火》和《PTU》中达到巅峰，而后的《黑社会》则又在影片格局上前所未有地拓展了港片固有的宽度和深度。杜琪峰是香港少有的对自己的创造有自省意识的导演，但在随后的《放逐》《文雀》，特别是《复仇》

中，他显现出一种灵感枯竭的兆头，对自我风格无节制的复制，让人不得不有一种时间是把杀猪刀的感叹。

但现在的《夺命金》让我们看到，悲剧并没有成为现实。杜琪峰显然认识到了他曾经练就的绝活儿有成为空洞样板戏的危险。所以我们才会看到，《夺命金》中他基本上自废武功，把一切风格化的东西牢牢地按下来，让它们不打扰电影的叙事。他从没有这么老老实实地讲一个故事，但也许这就是一个有志向的创作者都会经历的、也是很多人最终没有走通的路：放弃风格的诱惑，重新将重心放在人物以及故事上，完全用他对这个世界的理解去征服人。

恭喜杜琪峰，拍了这么一部不杜琪峰的电影，风格不显，实际却开始往往血肉里渗透；看似朴素，却气场强大，解剖开来，里面脉络分明，气韵畅通，核心牢固地扎根地下。

二

拍出《午夜巴黎》的伍迪·艾伦，让人看到了一个聪明脑袋老了之后的可爱。

但凡一个人过于聪明，就免不了刻薄，因为他把别人看得太清楚了，而人和这个社会的缺陷总是比优点壮观得多。他免不了无节制的显摆，因为他总是稍不留神就走得太快，超出常人的智商上限。最终免不了虚无，因为所有的神圣与庄严，最终只不过是一团混沌，是一个个包裹严实的猴屁股。

伍迪·艾伦早期的很多电影都能看出这样一个聪明人的影子：成吨的俏皮话，对政治、男女、宗教等所有能够着的东西都争抢着嘲讽，同时又无所适从，特别是对他所钟情的中产阶级知识分子：他们永远那么神经兮兮，有着强迫症，擅长长篇大论，却缺乏行动能力；在各种各样的选择中挣扎，却总是选择最错的；被满腔半生不熟的哲学和知识绑架，以至于丧失了一种简单的本真。虽然伍迪·艾伦极善于自嘲，但这仍然不能消解他电影中那种焦灼与无力感，比如《安妮·霍尔》，比如《星尘往事》，当然，它们形式欢乐嘈杂，但里面却满是苦涩。

《午夜巴黎》从电影水准上来说，显然不及他巅峰期的作品。但对观众来说，这时的他更容易被吸收。时间带给他的，是一种散漫的节奏，一种野心逝去后的自在游戏感，你不需要追着他急走，他也不想给你强塞点什么，伍迪·艾伦只是将他对巴黎以及黄金年代的爱释放出来，接不接受，你自取随意。

可能对所有真正的大师而言，随性一点时，他的电影才最好享用。

恶意

《倭寇的踪迹》可能是2012上半年最有意思的一部华语电影。当然，前提是你能消受片中对老套武侠片的颠覆式改造。被舞台化、京剧化的港式武侠片洗脑的我们，很难相信最后的决斗居然只是两个人相隔一丈，既蹦又跳，然后就戛然而止。但除去以上这种审美错位所导致的怪异，导演徐浩峰对中国社会的洞察力让人印象深刻。

中国人在面对权力与欲望时的心理微动，中国人那种隐秘的斗争艺术，在这样一部架空的武侠片里鲜活得像是我们身边的现实。一个由五大门派把持的江湖，为了阻挡一个新近崛起的高手进入他们的权力体系，给他扣大帽子，损毁其名誉，逼其远走，他们的成果是让那位高手成了民众心目中的倭寇。这五大派内部

的关系，影片虽然没有直接表现，但显然也有着微妙的纷争，当他们的现任盟主被敌人打败时，其余掌门木然的脸上毫无惋惜之意。现任四大掌门之后，还有一个前任盟主，就像所有的现实斗争一样，前任和现任之间总是心有芥蒂但又互相牵制。

在这样一个权力与欲望的游戏中，每个人伤害别人的方式都特别中国：前盟主的年轻妻子偷情，盟主一走了之，这固然是由于伤心而隐退，但其中却有着想用良心惩罚对方的意思；妻子果真被负罪感折磨，但她解决这种挥之不去的羞耻的方法却简单粗暴，就是想杀了夫君；新任盟主制衡前任盟主的方法最为微妙，他故意对前任盟主妻子与情夫的亲昵行为听之任之，借力打力永远最省力而且高效。徐浩峰在这方面像一个女人，心细如发，他不仅赋予武侠片人性，同时还将摄像头伸向了人性里那最善于自我欺骗的深处，将那些当事人都不自知的残忍拿给你看。

当然，这个学过形意拳、曾专心修道三年的年轻导演，骨子里毕竟还是一个浪漫主义者。所以，当妻子与情人被设计即将同归于尽时，前盟主一转念又伸手救下了两人的性命。新任盟主对前任盟主虽然有着无法释怀的敌意，但又或多或少掺杂着一种惺惺相惜。至于那个想开门立户的年轻人，最终凭本事获得了五大掌门的认可，一个字头如愿诞生。

现实，显然要比电影残酷。现实中，那个想要自立山头的年轻人，绝不只是为了发挥戚家军绝学那么简单，他可能更多是想凭强力分得权力蛋糕中的一块；而这个年轻人的结局也不会这么光明，那些手下众多的江湖大佬们，在公平比试失败后，自然会

用弓箭将他射成马蜂窝，死无全尸。而前任盟主也绝不会如此云淡风轻地挂靴远去，他仍然会以自己的方式去影响五大门派的权力格局，他与现任盟主之间的纠葛，会一直持续，直到其中一人死去。

永远不要低估人的善良，但也永远不要低估人性里的恶意。最近炒得火热的赵文卓与甄子丹对骂及舒淇退网事件可以成为两个例子。人们是多么善于用正义来装扮自己，而其背后则是另一套逻辑：人们其实不愿去寻求真相，他们只是轻易地相信自己愿意相信的真相；人们永远不会在智力上与对手进行公平比试，直接踢对方下体、揭别人私隐是更便捷的方式；围观之所以如此火热，是因为伤害或者看着别人被伤害也是一种乐趣。

这件事倒也真让人体会出了《倭寇的踪迹》这部戏主题的沉郁：恶念的产生是如此自然，而克制住恶念却是如此艰难，但你做到了，也就守住了做人的尊严，这是一种比很多港台武侠片踏实得多的侠气。

文明

一

《赛德克·巴莱》真正有意思的东西在国内的两小时版里被删去不少。

当然，从商业上来看，这样做是对的。观众没有耐心把自己绑在椅子上四个小时，只为看一堆与己无关的野人的故事，而且野人还不是明星演的。

修剪后的版本，是一个貌似流畅的类似《勇敢的心》的故事，但由于删减过度，剧情中总是会出现一些看起来过于跳跃的莫名的高槛和深坑。

但不流畅还不是最致命的，对影片品质影响最大的是赛德克族人对死亡的态度以及残暴行为的删减。必须申明的是，这种判断并非出于一种对重口味的屏蔽。原来的版本里对于砍头场景的

血腥描绘，基于内地没有分级制度的现实，被删除可以理解，但删除赛德克族小孩刺死自己的老师以及日本妇孺，还有德赛克族的日本警察瞬间变脸毫无怜悯地砍掉自己同僚头颅的场景，则不仅仅是因为过于血腥那么简单。

这两个行为太有悖于现代人的人性观念，如果保留，对于脆弱的大陆观众来说，显然将会产生巨大的认知混淆，面对如此惨无人道的行为，观众该把他们茂盛的同情心放在哪一边呢?

但正是这一点，让影片在价值观上与那些滥俗史诗片有了些许不同。那些原始部落有着超出常人的勇敢，但它的派生物就是为现代社会所无法理解的残忍，纯真与极端只是同一事物的两个方面。而文明区别于野蛮的标志是宽容，所以片中以安藤政信为代表的开明日本人理解并尊重赛德克族的生活方式，并与之相处融洽。但文明与野蛮的本质又是一样的，借用福柯的句式，文明只是一种更精确看起来更人性化的控制方式，所以当你不愿再受控制时，文明的忍耐极限就被突破，它的真面目顺理成章地出现了：片中的日本人毫不犹豫地拿出了毒气弹。

对于一部历史片，我更愿意看到哪怕是一丁点儿真实的东西，而不是情绪化的壮观意淫。

二

看了一本书：《失控》。

这部据说是沃卓斯基兄弟（姐妹）在拍《骇客帝国》时指定

剧组人员要读的书，以一种耳目一新的方式拆掉了人类与机械之间的围墙，同时将网络打造成了连接生物与机器的神谕。

它以蜂群举例，阐述了白痴们聚集在一起达到一定数量级后，他们整体呈现出的迥异于个体的群体行为模式及能力。“失控”的网络化的连接方式正是这种魔力的缔造者。书中这样来讲述意识这种高级东西，“旧的模式认为，大脑中存在一处中心位置，一座隐秘圣殿，一个剧场，意识都从那里产生”，但“如果你仔细看看大脑内部，会发现里面其实空无一物”。意识实际上是“从一个由许许多多微渺而无意识的神经环路构成的分布式网络中涌现出来的”。它是无数种更低级更直接的功能相互反馈，相互竞争，随机呈现的一种状态。

这是本让人悲喜交集的书，让人悲观的是，原来人和机器设计没什么本质区别，灵魂这个词的神性被清除了，剩下的是数学公式指导下混沌的闪光。而让人乐观的是，它从科学上论证了去中心化的网络式结构的稳定性优于事无巨细的中央枢纽式结构，也就是说民主优于独裁。另一点在于它从另一个方面肯定了个体的价值：我们这些庸众自身也许一无是处，但在一盘散沙的状态中，在没有舵手指导的情况下，集结为整体时却能呈现出个人无法想象的智慧，所以无论我们的生命是多么卑微，对于一个更大的群体或者更大的生命来说，都是有价值的，我们的善恶美丑百无聊赖野心勃勃都是使人类发展和地球运转的能量。

最高的悲悯是温柔

是枝裕和的《如父如子》是一杯让人尊敬的温水。

它不狗血，抱错孩子这一桥段，在东方文化这一环境里，一般都是苦情戏滋生的沃土，但是枝裕和却毫不理会这一陈规，避开了所有能够大开大阖的戏份，而将心思放在了两方家庭以及有关孩子的暧昧不明的两难上。

它也不尖刻，血缘重要还是日积月累相处出来的亲情重要？这是一个有关东方世界伦理的大问题，但是枝裕和没有试图榨出那种选择背后的虚伪和冷血。他难得的是没有成见，没有定论，没有道德评判，他只是平等而又透彻地去看人在做这种选择时的犹豫，以及那些真实的愠怒与不舍。

这部电影好也就好在它没有原则，它知道在这个世界上本就

没有真正的对错之分，没有真正的高下之别，真正的分别在于立场不同。而一个艺术家的道德，在于他是否能诚实地再现这个混沌世界里那些不清晰的边缘，描摹出那些无法命名的隐痛。而一个艺术家的技艺也体现在此，它是否有着凝视生活的耐心，是否能够精妙地表现那些情绪微妙的变奏。

当一件艺术作品真正能做到这些，它的表现必然是温柔的。因为它能同时观照到各方的痛苦，它能在看似一览无余的明白中看出那些细部的盘根错节。因为它是善良的，它的不忍，让它不敢去发言，不敢急吼吼地表明立场，而只能旁观，用静默来表现它对这个世界的敬畏。

看到是枝裕和的电影，很难不想到小津安二郎、侯孝贤，或者小说家沈从文，他们的作品都是如此安静，安静到你不忍触碰。他们都有着将喧嚣化为宁静的能力，虽然侧重点不一样，但他们都能刺穿一切表象看到生活或者命运背后那个恒常或者坚固的东西，诸如那些热闹背后的冷清，静谧背后的虚空，于是他们的镜头或笔触都有着一种稍感凉意的克制，一种置身事外的淡然。

小津安二郎的日记中曾记载，他在炮火轰隆中，印象最深的是美得晃眼的油菜花。他在生与死的边缘注意到了人生的幻灭，在人间的大悲剧面前，世界依旧美丽，太阳照常升起。沈从文的少年记忆同样教会了他这一点，清末民初的凤凰古城，改朝换代的战事频仍，被捕的囚犯们排成长长的一排跪在江边，等待被处死，由于处决的人过多，囚犯有时和围观的群众混在一起，等刽

子手一个个砍过来时，另一头的囚犯趁乱跑了。生与死在这儿失去了庄严肃穆，变得残酷、荒诞、儿戏。

如果说得诚实一点的话，这是一个说不清道不明的世界，而上述艺术家认识到了这一点，于是他们的作品也变得那样淡然悠远，犹如老僧入定。好电影就是这样，它那么平淡地混淆善恶是非，但当你想谈起这部电影，却如同鲁迅的那句话：我将开口，同时感到空虚。

故事是生活的比喻

一

《扫毒》是一部拍得很卖力的电影。可惜卖力不是质量指标。

很多人说它继承了二十世纪八九十年代英雄片的血脉，但它学会的只是吴宇森和林岭东的皮毛。

吴宇森的《英雄本色》，本质上是一个有关权力交替的故事，背叛基于权力，而忠诚则是对权力的藐视，小马哥与豪哥激荡人心的地方，并不在于双枪连射和衣裾飞扬的慢镜头，而在于他们打败了见利忘义的对手，证明了自己的无敌，但却不是为了老大的位置。

吴宇森的《喋血双雄》之所以动人，在于小庄说的“这个江

湖已经不再适合我们了，我们都太念旧”，它的悲壮来自于两个惺惺相惜的大男人，用个人之力，用他们的忠义来对抗这个由利益主宰的世界。它是一种对古典时代逝去的喟叹，是对旧伦理被抛弃的哀歌。

简单来说，吴宇森的成功，在于他将那个人心不古的时代作为他电影中最大的反派，而主人公潇洒、重义、千金散尽，伴着点燃的美钞微笑，拿起枪，向着那个利益熏心的世界开火，慨然赴死。说到底，吴宇森讲的是旧伦理在金钱时代的悲怆离场，只是用了黑社会内斗和杀手的桥段。

英雄是为了反抗而存在的，他也许是我们对抗暴政的希望，也许是对抗道德堕落的勇者，也许是我们对抗庸俗生活的榜样。即使是《古惑仔》，无论陈浩南、山鸡这帮人有多肤浅多混蛋多鸡贼，在弱肉强食的黑帮生态中，他们也坚守了兄弟情，这种对趋利避害的反动，让他们超越凡俗，成为一代青年的偶像。

但《扫毒》这部影片完全反其道而行之，居然将戏眼设置为一个近乎兄弟版的“你妈和我掉河里先救谁”的道德命题，活生生将一个阳刚味爆棚的戏种变成了娘炮味十足的基情四射。这种设定让他们最后义薄云天赴死的场景显得可笑，更让本片最大的反派卢海鹏死得太冤，因为没人向他解释三人对他的冲天仇怨。

二

快被业内捧为神棍的大神罗伯特·麦基曾说：故事是生活的

比喻。那好的商业电影，也应能找到这个时代最有趣最令人动容的比喻，解析这个时代里我们最深的困厄和恐惧，并描绘我们最诚挚的冀望，无论它的类型是现实主义，还是古典宫廷，甚至是科幻。

从这个角度说，《英雄本色》《喋血双雄》做得相当不错，《扫毒》却全是找不到对手的胡乱扫射，而《无人区》则触到了这个时代的实质，即使它经过多次修改。

《无人区》，就像一块生铁，它的压抑、蛮荒对应的是现代人心灵沙化、丛林化的现实。它把人放在了一个极端环境里，让我们这些自大的现代人、以为可以抛弃所有原则自私自利独活的人，重新发现互相伤害不是王道，互助才是可持续发展道路。

整个电影的好处在于没有什么废话，没有什么虚假的煽情，最重要的是，它没有高估人性。徐峥所饰演的人物身上的精明、自私，以及精英阶层的优越感，在你身边随处可见。它对人动物性的描述则相当精到，那就是猫捉老鼠的悠游与惬意，是木讷与残忍的混合体。失去了道德约束的人类，就像没有了刹车的汽车，直来直去，没有回旋余地，横冲直撞，两败俱伤。

当然现实本身还是超出电影的想象，如果说《无人区》只是讲到了人失去社会规范之后的混乱失序，那现实却让人看到纯黑的幽光。

之前网上流传的十岁女童摔婴案之所以如此恐怖，在于我们无可逃避，它不指向任何外部事物。内心里，我们倾向于认为我们出生时是一张白纸，俗世的肮脏污染了我们的心灵，而这个事

例，完全颠覆了这种将责任推给外部的说辞。人性自娘胎里，就有一些恶劣的、幽深的、无可捉摸的东西。我们并不像我们想象得那样无辜。

这是一个让人崩溃的事实，另一个事实是，中国电影何时能直面这些东西，真正不伪饰地面对人这个物种，何时才有希望做出真正有分量的作品。

戛纳庙会

戛纳看起来像是成了中国影人的主场。

我们可以看到，戛纳成为了中国电影发布会圣地。《西游记之孙悟空三打白骨精》《盗墓笔记》《一步之遥》相继占领戛纳场刊及《好莱坞报导者》等重要媒体的封面封底，这是中国电影实力的证明。中国影人络绎不绝，如同去北上广出差一样打飞的到达戛纳，和一帮中国媒体玩着躲猫猫的游戏：姜文在戛纳态度良好地与记者们互相调戏，谈话逸兴横飞却文不对题；张艺谋的《归来》在戛纳公映，据说收获了让陈道明都感到尴尬的超长掌声，某位外国记者在接受记者问时甚至痛哭流涕，失控离去。但几大门户网站的新闻则相互矛盾地或称反应平淡或称场面热烈，让人感到真相像罗生门一样扑朔迷离。少人关注的是入选戛

纳“一种关注”单元的《幻想曲》，这部王超导演的新片是今年（2014 年）华语电影入围的独苗，但在华语媒体的版面上，却有着最为冷清的曝光率。

红毯风云仍然是中国明星们关注的焦点。这是中国明星们历年来最用心经营的主业，他们有着各种能耐，找到各种理由出现在戛纳的红毯上。他们的孜孜不倦和锲而不舍让人敬佩，即使在红毯上少人关注，他们也有能力将走红毯包装成万众瞩目的盛况。但今年（2014 年）似乎有些流年不利，据说在本届戛纳电影节最为重头的开幕红毯上，两位巨星巩俐、章子怡携手出场，但眼神不好的戛纳转播方居然视若无睹，不给一个镜头，这让那些爱国心切的敏感记者和同胞们莫名惊诧，内心重伤。

我们成功地将这一世界最顶尖的电影节变成了八卦盛筵和炫富指南。当然，这是任何声色犬马场合的应有之义，但就如同编剧芦苇所说，戛纳就如同奥运会，更装腔作势点说，它是世界电影的圣殿，这个电影节的核心应该是那些参赛的电影。从这点来说，华语电影在戛纳的表现并不值得欣喜。

也就是说，我们有钱将整个戛纳装扮成中国电影城，将一场国际活动变成中国电影发布会分会场，但也需要保持一点冷静，你只不过是借着别人的场子自嗨。在戛纳真正最被看重的层面上，中国电影实际上是令人尴尬的一片空白。

集体做梦

在上海电影节期间，看了一场《教父》。这是今年最好的一次观影体验。

当然，这跟电影本身有关。虽然是 1972 年的影像，但即使隔着 42 年的时光重新看它，它仍然如此动人。你感动于它的开头，那么喧闹、庞杂，却绵密扎实，于不动声色间就将人物关系、人物性格栩栩如生地展现你的面前，这是多高难的一个工程，你却感受不到导演科波拉有一丝勉为其难或一丝刻意。

你感动于它对酷的定义，它远不是吴宇森作品或者《无间道》那样如杂耍一样做加法，它只是如表现日常生活一样表现那些江湖仇杀。它是黑帮老大在撒尿时听到枪声的一哆嗦，然后若无其事地拿起死者身边的馅饼，回家去见等待自己的老婆，而目

睹这一切的芦苇草如天地一样静默。

你感动于那些父子情，它远不是七情面上的风起云涌，它只是儿子不在就坚决不拍合影；是父亲遭到枪击，一直不参与家族事务的儿子在众人的反对下坚定地要求去手刃仇人；是退休且记忆衰退的父亲，一遍遍地向儿子唠叨，谁是第一个出来作保要求开会的，谁就是叛徒。你还会感动于片中那些死亡，老教父在和孙子玩耍时倒在了花园里，而懵懂的小孙子还茫然无知，仍然嬉笑着等待爷爷突然站起来吓唬自己——一个搅动纽约的大佬，他的死亡也如农夫一样微不足道无人知晓。科波拉的《教父》就像一片通向海洋的湖泊，讲述了一个江湖接班的故事，却似乎通向亲情、责任、权力、阴谋、道统的消逝与宿命等所有主题。

这场电影之所以让人记忆深刻，还在于现场的气氛。你在这儿听不到旁边的同期声解说，听不到若入无人之境的打电话声，整个电影院里似乎流动着一种奇妙的情绪，它将每一个人都联系在一起，每一处你心有戚戚的地方，总有人在此呼应。人的情感触觉在这里好像变得异常发达，大家坐在同一块银幕下，好像经历了同一场冒险，共享了同一个秘密。最后，银幕暗掉，大家鼓掌，还有很多人等待着字幕全部出完，像强迫症一样，一定要经历完这一场仪式，缺少一环，都不完整。

在这场电影中，我看到了一部好电影与一群好观众的相遇，就如同音乐与一群知音相遇，一盘美味与一群口味精细的吃货相遇。在这时候，电影与观众之间，不再是消费品与消费者的关系，而是朋友似的共享一种私密体验，他们彼此尊重而不狎昵，

互相欣赏而又不逾矩。

作为一个电影媒体人，这时我们也是幸福的，因为你有幸去介绍一部让人自己都心怀感激的电影，你有机会去服务那样一群情感丰富而又彬彬有礼的观众。你见证了影像的不朽，它具有如此不动声色却翻江倒海的能量，它让所有人紧紧地联系在一起，它让你确认自己内心的丰富，同时让你知道你并不孤独。

互联网电影的陷阱，与来自猩猩的启示

给大数据思维泼点冷水

最近几大互联网公司相继成立了自己的影业公司，优酷的合一影业，爱奇艺的爱奇艺影业，以及由文化中国改名的阿里巴巴影业，还有腾讯最近成立的自己的影视部。几大龙头互联网企业集体进入中国电影产业，颇为壮观。

这当然说明中国电影产业的兴盛，以前由于电影产业的弱小，相关资本并不愿意进入，而没有大资本的进入，电影业则一直存在人才缺乏、管理不规范的问题。现在，互联网公司的介入，必将把互联网业最先进的经验带入电影圈。

但担忧仍然有。电影运作和电影创作毕竟是两回事，而现在

的一大风气是将这两种东西混为一谈，大数据理论的滥用就是一例。互联网公司本身的特质，决定了它们最擅长迎合用户的需求，因为它们与用户的距离最短。但艺术的魅力却在于它的含混，艺术的基本规律当然可以总结，但最好的艺术作品却都是创新。互联网公司很容易过分简单化为用户导向，对于工业产品来说，尽可能满足用户的需求是天经地义，但对于精神产品来说，如果完全迎合观众，最终却可能导致低俗，想一想色情业的规模，你就知道有多少捷径可走。《老男孩》就是过分迎合观众的一个典型例子，对观众口味的生吞活剥让它看起来芜杂而又廉价。而《小时代》或许是另一种例子，郭敬明显然是互联网思维的忠实拥趸，他最近在接受采访时说："青春是可以标准化的产品。"他的电影倒真是他这句话的注释，它有着青春电影应有的一切，但唯一缺少的是真实，真实是艺术打动人心的原动力。真实这种东西的本质就是将心比心，而不是利用别人的年少无知，这就需要诚意。在诚意这个问题上，我们还真得相信玄学，观众都能嗅到这种气味的浓烈，但如果要总结出它的表现方式，却只能是无可奉告。

对于一个精神产品来说，对观众的最大尊重，并不是完全跟随观众的口味亦步亦趋，而是把观众当作一个人格完整的人，和观众一起发掘精神世界的未知，让他们体验到这个世界有着比生理冲动更高的追求。

精准才是真正的深刻

当然现实显然更复杂：你只是把创新当作卖点，迎接你的也许是更大的灾难，而如果你保守而低调地精进，却有可能取得更大的成功。

最近先后上映的《四大名捕大结局》和《猩球崛起 2》是前后两种情况的最鲜明例证。

在导演陈嘉上眼里，他的《四大名捕》是一部创新意味浓重的电影。在接受媒体采访时，他把自己遭遇的一切与徐克早年的《第一类型危险》，以及《地狱无门》的票房惨败相提并论，认为这部电影之所以遭受恶评是由于它过于前卫。当然，我们不能否认他的创新，那个跨越三集的火锅宴确实在以前的武侠片里绝无仅有，但它有什么作用呢？无非让电影显得不伦不类而已。反观《猩球崛起 2》，你看不到任何创新的痕迹：它就是一部典型的好莱坞电影，所有的起承转合都有迹可寻，所有的东西都符合故事原则，但它的故事用料扎实，叙事节奏张弛有度，最终产生的效果当然也与前者天差地别。

当故事足够扎实，意义会自然产生。因为所有的故事内核都是一个神话的原型，它代表了我们的渴望和恐惧。在《猩球崛起 2》里，我们能看到战争的起源，它来源于猜忌与恐惧，人类与猩猩之间的不了解让恐惧滋生，消灭对方的肉体成了最直接的选择。战争也最容易被野心家利用，因为恐惧以及因恐惧产生的愤怒，是野心家的最好原料，他只要顺势一呼，就能借势清除敌

人，而结局就是他掌握权力。通过这部电影，我们也能看到和平的珍贵，善意和建设性是如此难得，而随处迸出的火花却可能将所有努力付之一炬。你看，即使是一部娱乐片，它也有着如此宏大的追问。从这个意义上说，电影又没有什么创新与保守之分，有的只有精准二字，你越精准，便离上帝越近。

《猩球崛起 2》告诉我们，即使是老老实实地讲故事，也是大有可为的。而创新是把故事、节奏打磨好之后的难度更高的行为。在学会走路之前，就开始玩儿命地跑，不但有碍观瞻，而且有生命危险。

固执己见是另一种聪明

当然，对于一个创作者来说，最聪明的方式就是不被外界所扰，走自己的路。

因为每个人都有自己的禀赋，每个人都有自己的体质、品味和能力。他之蜜糖，我之砒霜。也许这个人手里的短板，放在别的人手中，就是特长。

在这里，倒可以举威尼斯电影节上的两位导演作为例子，一个是许鞍华，一个是王小帅。当然他们外表上是如此不同，一个温文尔雅，如同寻常百姓一样拙朴低调，一个总是剑拔弩张，“天将降大任于斯人”一样气势汹汹，但两人却都是在时代的大潮中逆向行驶，并不为时髦所动。

许鞍华身处香港这个最商业化的地方，进行着最不起眼的抵

抗。她似乎并没有什么性格，也没有什么豪言壮语，有关信条的话也就两条：“不能给老板亏钱”；“有些东西我并不擅长”。这充满了自曝其丑的谦卑，但在这背后，却是一种更隐性更真实的坚持。她只拍能触动自己的东西，而非为了某种教条或者姿势而虚张声势，因为这样，她所拍甚杂，包括警匪、恐怖与武侠；也因为这样，每种类型片到了她的手里，都变成了她的味道，细腻，朴素，充满了不紧不慢且安之若素的厚实。

王小帅，则一直是内地第六代导演的中坚力量，在商业大潮迅速涌来侵吞一切时，他坚持己见，经常唱一些不太顺耳的反调，在自己拍的片子上，也有着言行一致的美德。包括这部《闯入者》在内，他始终走在现实和历史的土地上，对底层人物有着真切的关怀，对于历史有着孜孜不倦的求索。也因为这种内外的协同，让他的电影始终有一种让人屏气的冷静，有一种触动历史真相的锋利。

对于这两位导演来说，他们坚持的都是自己最有感触的东西，于是也就成了他们的特点，如果真的从俗，抛弃了这一点，他们也就真正抛弃了天赋，他们也许会赶上时尚的早班车，但他们也会永久地失去敏感性，失去他们的独特。

他们的选择在现实中也许很笨，在艺术上却是唯一的制胜法则。

一场有关审美的权力游戏

《大话西游》重映，成了“七〇后”“八〇后”一代的怀旧仪式。在这个被互联网统治的时代，我们比以前更需要呼朋引伴，如果说以前独行还是种美德的话，那在这个喧嚣的时代，找到你的依归比以往更为重要，因为以前人与人的关系是隐性的，而现在的社会关系时刻闪现在你的面前，它在你的微信上，微博上，豆瓣小组上。在各种各样的精神群组面前，你的不合时宜也会更加明晃晃地展示在你的脑门上，逼着你给自己贴上标签，以避免拒绝站队的慌张。观看《大话西游》的重映，就像是一次确认身份的游戏，也像是一次某一群落的宣示，它向这个世界宣示他们的审美主张，并因拥有这么多同类而感到欣慰。

这很难不让人想起 1995 年这部电影刚公映时，在我经常去

的录像厅里，这部电影在观众强烈的嘘声中被换片，几乎所有人都认为这是部烂片，不止观众，当时合拍方西安电影厂的员工也普遍认为这部戏的剧本不知所云，而大作曲家赵季平更是向剧组申请，不想在片尾署名。当然，有趣的是，这样一部电影，在四五年后，在北大清华学生的助推下成了青年一代的图腾，而现在成了无可置疑的经典。这说明什么呢？当然浪漫的解释是，金子总会发光，经典不会被埋没。但另一个不浪漫的解释是，“七〇后”及“八〇后”，已经成为这个社会的中坚力量，成了主流，而他们的审美观也就相应地走向前台，成了先进力量。美学问题背后实际是话语权问题，是个权力问题。可以想见，十年之后，或许《小时代》将会成为一个群体的青春祭奠仪式，这其实并不悲哀，因为我们打倒了前一代人，就得允许后一代人打倒我们，这是原则问题，它比美学问题更重要。

《大话西游》在当年是一次狂欢，它是当年青年人对正统叙事的一次反抗，它用不着调来反抗严肃，用活泼的形式来反抗陈腐。它的功绩不容低估，但它迅速成为一种时尚，则是一件欣喜而又悲哀的事，因为成为时尚，你就得接受它的空心化，接受它不断劣化的繁殖。在若干年后，它就成了恶搞，少了背后那种与正统文化对峙的背景，它与王晶式喜剧的品级差不了多少。

破坏总是容易的，建设则很难。而这或许是周星驰后期也改弦更张的缘由，其实相较于周星驰早期的电影比如《唐伯虎点秋香》式的恶搞，《大话西游》已相当严肃，其实它是披着无厘头外衣的爱情片，而《少林足球》《功夫》《喜剧之王》其实也是披

着无厘头外衣的励志片。严肃的内核与嬉笑的外壳结合，最终创造出最优质的周星驰电影。观众永远都是保守主义的，无论如何嬉笑，那些有关爱与奋斗的故事都会在他们心中长存。

而这也是很多人试图复制周星驰而不得的原因，他们只看到了那些疯癫的表象，而没有看到他内里的柔软与执念。他最动人的地方在于，他向我们展示了生存无意义的窘态，同时又悲壮地顽抗到底，就如同《大话西游》结尾，夕阳武士指着至尊宝的背影说：“他好像条狗耶！”而至尊宝却仍然吊儿郎当地默默前行。

狗日的媒体

今年的电影看起来似乎是与媒体有仇。《消失的爱人》里大卫·芬奇精确地展现了媒体唯恐天下不乱，与观众的庸俗道德观合谋，绑架与消费别人悲剧的丑态。姜文《一步之遥》里的王天王虽是演员，也可近似地看作一个媒体人，别人的死亡在他这儿只是个作料，真相与他无关，他只是捕捉并顺势引导民意，在汹涌如潮的关注中去获得他的私利。

《夜行者》与前两者相比较，更细致，更专注，它讲的就是一个野心勃勃的年轻人怎样无所不用其极地炮制血腥新闻，然后获得名声的故事。

影片对媒体的操弄手法有着精确的揭示，告诉我们炮制假新闻是低幼的手法，真正高明的手法是对新闻事件的选择、裁剪以

及局部强调。杰克·格莱恩哈尔所饰演的主角卢·布鲁姆移动受害者冰箱上的照片，让它与狰狞的弹洞并置。他真是个天生的编剧，他深刻地知道观众们的嗨点所在，亲情的温暖与子弹的冷酷对比出来的强大情感力量，让他忍不住去重构现场。蕾妮·罗素饰演的女记者尼娜在电视导播间对报导凶杀案的指令，则是媒体煽动观众手法的最生动的展示，在这儿，悲剧成了操弄手段的最佳原料，中产阶级、孩子、枪支，都成了戏剧元素，在主播们的如簧巧舌下，不着痕迹地在观众头脑中构造着他们想看到的狗血肥皂剧。影片的高潮是个人野心与媒体现状合谋出的怪诞现实：如果现实不够精彩，那就引导与培育出更多精彩的现实。一场警匪枪战最终如约而至，那些枪火与悲情，最终成了观众的兴奋剂，而这些同时成了一个野心家走向成功的垫脚石。

影片里的卢·布鲁姆，显然是个成功学的信徒。这个出品成章，熟练地给唯一的员工洗脑，自信地与电视台讨价还价的年轻人，就像是野蛮资本主义的完美产物，坚定、执着、冷酷，不达目的誓不罢休。而至于影片中的另一角色——尼娜所代表的电视台，其实与卢·布鲁姆一样，他们不关心新闻素材的来源是否符合道德标准、新闻伦理（当他们关心的时候，也不过是怕惹上麻烦），他们只是需要更多更刺激的素材，去刺激被各种重口味喂养得越发麻木的观众们。

影片里，两人不过是同一条食物链上的蚂蚱。他们都顺从这条食物链的法则，被这条食物链摆布，同时希望从中获得更大的价值。

影片当然不是单向地批判，这是个完全阴暗的故事，但你有时又有种代入感。它既表现了这些人为达目的没有底线的冷血、精密，也表现了主人公的虚弱。尼娜背后的阴影，是失业的压力，是收视率降低就会被无情辞退的法则。当世界如此冰冷时，个人的冰冷也变得悲哀和可以被原谅。

而卢·布鲁姆，也只是个可怜人，他是个小偷，甚至被收购赃物的人瞧不起。在他的世界里，情感和道德只是装饰物，而交易才是本质。影片最让人触动的地方，在于他希望得到尼娜的友谊与爱情，但他能想到的办法是胁迫和利诱，对于身处底层的他来说，浪漫从来没有滋生的土壤。在这部对人性不抱任何期待的电影中，有几个情节隐蔽却又让人辛酸，一个是布鲁姆多次给他的花浇水，这是他生活中的唯一伴侣。另一个是他看电视时，回头想跟人分享却发现空无一人，然后自己在陋室中傻笑。说到底，他的冷酷与拼搏，只是他在冷酷世界想要获得认同和关注的方法而已。

影片如同《血色将至》一样，是一个普通人阴暗的发家史，相较于《血色将至》的厚重冷静，《夜行者》则显得精巧别致。一个努力奋斗的小偷，与嗜血的媒体搅合在一起，巧妙地扒下了这个世界本不清白的底裤。阴暗的个人与阴暗的世界互为表里，互相成全，而在这中间，是那些面目模糊的观众，对于暴力和鲜血永不止歇的饥渴与狂欢。

作为一个媒体民工，虽然我身处的是小众的文化媒体，看完这部电影还是有一种惊惧，因为它如此不留情面地展现了这个行

业的某些现状，而可怕的是，有些确实是真的。这时候，你多少会有点幻灭，但也让你更清醒：不要神化自己的职业，但也不要忘记自己的初心；在尊重读者与顺从读者间要能把持得住，关注这个世界的热点，但不陷入那种道貌岸然地把水搅浑的庸俗。

庞麦郎 & 周星驰 & 侯孝贤

庞麦郎这个人物并不难理解。这是个极度自卑又极度自傲的人物，这两种性格互为表里，正因为他极度的自卑，才导致他如此敏感，如此具有攻击性。当然这也是个野心和视野不匹配的人，所以当他涂脂抹粉的时候，却因过度失真而显得可笑。

说实话，这样的人物在我们的生活中并不鲜见，从本质上来说，他与周星驰电影中惯常的主人公并没有什么不同。他与《喜剧之王》中的尹天仇、《功夫》中的阿星有着骨子里的亲缘性，他们都出身底层，梦想与职业有着八杆子打不着的错位，但他们都有着常人无法想象的坚持。他们都是有着梦想的咸鱼，都是被梦想武装的敢死队员，热烈而又不自知地活着，在自我的壮烈与别人的嘲笑中前行。所不同的是，庞麦郎是个真实人物，于是他也就没有了周星驰电影中那些主人公身上本质的洁白无瑕，却多了那些

狡黠却又被人一眼看穿的生存智慧，那种用力过度的虚张声势。

比较讨厌的，是有些看客无法言喻的道德优越感。鲁迅也是个热衷于批判国民劣根性的人。他之所以不讨人厌，当然在于他的深刻，但更在于他的“哀其不幸，怒其不争”。他从来没有把自己从他所批判的人中间摘出去，于是这里面就有了一种真正的悲悯。而当看客们指认庞麦郎为“精神病”时，他们看起来与庞麦郎就越发一样了，都有着不自知的毛病，在自设的围墙里做山大王。

也正是这一点，显出了周星驰的厉害，他当然看到了这一群草根的可笑之处，但在这可笑之中，他提纯出的那种野生而单纯的尊严却让人动容。他不是因为不了解这群人的毛病而去爱他们，而是因为他太了解这群人的毛病而去爱他们。这才是真正的烟火气，真正的尊重。

比周星驰更厉害的是侯孝贤。他不但看到个体的卑微与伟大，更看到这些词本身的速朽。他看到爱，却也看到爱在天道循环中的微弱。于是，他的电影就有了道家那种静观无为的不动声色，就有了“天地不仁，以万物为刍狗”的淡漠。最终，他的电影是风吹云过，似动非动。

之所以说庞麦郎，我真正想说的是艺术的一个珍贵品质，就是以上说的自知，它比真诚更高级。只有拥有了它，你才能获得感性之外的另一重视角，才能在美好的混沌中迎来一丝清明的冷光，才能接近真实的轮廓，让批判不只是情绪发泄，让爱变得拥有真实的重量。

IP与跪舔

IP 又名 Intellectual Property，很高大上，另一个名字叫作知识产权，这就比较土，大伙就集体把这词给忘记了，只叫 IP。现在电影 IP 很火，火到据说有点名气的网络小说、网帖、口水歌都被买光了。前两天和朋友吃饭，本来是一个原创项目，现在也在琢磨是不是该买首歌，类似于《同桌的你》《栀子花开》的，因为有这样一个 IP 护持，在电影圈无论是 B 格还是吸金指数都会以几何数上升。

电影圈为什么买 IP，因为这种东西有粉丝基础，而粉丝在这个时代是个罂粟似的东西，一部《奔跑吧，兄弟》只不过是把综艺节目搬到了大银幕上，就能取得超过 4 亿的票房。这让一帮传统电影人炸了锅。冯小刚导演痛心疾首地说："对中国电影的

发展产生了极其恶劣的影响，将导致没有制片人会继续愿意投资一部严肃的、付出了很大努力的电影。”但电影公司只能当这是耳旁风，对于一个逐利机构来说，跟钱过不去是最大的罪过。

也许有人会以为我反对粉丝电影，反对 IP。并非如此，我始终认为人有挣钱的权利，也有低三下四挣钱的权利。但我反对将低三下四包装为高大上的行为，这既是自欺，也是既当婊子又立牌坊的虚伪。

这些生造的高大上词汇，有着商业时代拉大旗做虎皮的典型做派，它们将一个日常事物陌生化，然后赋予它莫名其妙的尊贵感，这是过去电视台直销所惯用的路数。何谓 IP，它当然是有价值的知识产权，但 IP 电影热潮中包裹的是不想原创，妄图走捷径的行业风气。何谓粉丝电影，它当然是指有精准定位的商业电影，但它在现在的中国电影界，实际指代的是主动放弃一部电影的艺术属性，对于那些面目不清的观众全面跪舔。

简而言之，重要的不是这些词，而是这些华美词汇背后所透露出的奸滑与懒惰。我们当然不能用道德或者艺术标准去要求商业，但也不能用道德或艺术标准去粉饰商业。商业与艺术应该是互相共生又互相制衡的关系，但我们在业界流行的这些热词身上看到的更多是一种洋洋自得的狂热，是一种缺乏平衡的对金钱的执迷。电影完全成了创富故事或者成功学，而本该是应有之义的品质却在这些浮躁的话语中缺乏。当金钱横行时，我们看不到艺术或者道德的制衡，舆论居然对此毫无警惕，反而像个痴汉似的唱起了赞歌，这多少有些诡异。

只问结果不问过程的思维方式，最终只能是强权崇拜，在这种思维下，电影的生产就只能是对大众审美毫无底线的追随，而这种追随也让观众变得更加懒惰，更加麻木。王晶电影的重新走红就是一个明证，它最大限度地满足了观众最基本的娱乐需求，却不负责提供任何思索或者感动的可能，而这种东西最终却并不能让观众对电影心生尊敬，它骨子里的轻佻会让观众有一种当嫖客的自觉感，最后导致的只能是纯生理性的狂欢。

说到底，如果电影只是一门生意，那它对很多真正有想法的电影人来说，是无意义的。而如果你只是一门心思地把脑筋用在IP或者粉丝身上，无论你的话语有多理想主义——实际只能说明你关心的也只是商业成功而已。这时候，最有道德的事情就是坦白地承认：自己就只是个商人。

厕所与梦想之间隔了几年？

郑洞天老师在本年度的导演协会表彰大会上得了杰出成就奖，名至实归。他在会上的讲话，则有着另一番感人的魅力。最让人印象深刻的是他讲的两个有关厕所的故事。一个是青年导演李睿珺，他于 2003 年来到北京当北漂，没钱，租住在北大附近的一个大杂院里，10 平米，一直住了 11 年，最终拍出了《告诉他们，我乘白鹤去了》，一部充满温情与诗意的电影。李睿珺对环境实际上并无怨言，唯一让他难受的是冬天晚上上厕所，去一次要郑重其事地穿上厚厚的衣服，才能穿过寒冷的空气抵达那个终极所在，而且他媳妇上厕所，他也得陪着，因为对于女人来说，那段路途过于遥远，且夜色太黑。

另一个有关厕所的故事来自于陈怀皑，他是陈凯歌的父

亲，是拍摄过《青春之歌》，且对陈凯歌的《霸王别姬》有着巨大贡献的导演。郑洞天有次去看他，那一年陈凯歌凭《霸王别姬》得了戛纳金棕榈奖，陈怀皑拿着奖杯给郑洞天看，郑洞天说，老师，你人生最大的心愿满足了吧？陈怀皑哈哈大笑，说，你忘了，我的最大心愿是不住公共厕所，现在实现了。这样一个大导演，在七十多岁才搬离大院，离开那让人牵肠挂肚的公厕。

听到这样两个故事，你很难不被触动。第一个故事触动你的地方在于，有人为了梦想，可以降低物质条件，却并没有什么怨气。这说明电影于他真的就是电影，而不是达到其他目的的一块跳板，而这其实很难得。第二个故事的感人之处在于，老一辈电影人的物质条件那么艰难，却拍出那么多传世的作品，而现在的电影圈，虽有优渥的环境却并没有催生出更优质的东西，反而助长了更多的奢华与攀比。电影成了创富游戏，电影内容也跟这种风气相得益彰，充满洋洋得意的夸张与肤浅。

说到底，这两个故事让我们看到了两个真性情的人。第一个人不传奇化自己的经历，有着一颗淡泊平静的心，他不哭天抢地，知道追求理想的道路上总是存在着取舍，任何哭穷都是撒娇，都是矫情。第二个人，则不避讳自己的欲望，不吝于展示自己世俗的一面，他没有把自己装扮成受难者的兴趣，虽然他确实受了苦，当别人有意无意地把他往神坛上推时，他却调皮地露出自己凡人的一面。

两个有关厕所的故事，你从里面闻到的却是有关理想的芬芳，它告诉我们：平常心，不自我感动，也不自我粉饰，这未必是你拍出伟大作品的充分条件，却是必要条件，不具备这点，你永远只是在通向伟大的路上表演。

王小帅的忧伤

王小帅和张艾嘉导演现在都遇到了事业上的挫折，无论是《闯入者》还是《念念》，票房都很惨淡，特别是和《何以笙箫默》这样的片子比较，它们简直就像个贫农一样衣衫褴褛。但在口碑上，情况刚好相反，大家都能看出《闯入者》《念念》在制作和内容上的用心，反观《何以笙箫默》，就只能用“呵呵”来形容了。

这种反差显然也让王小帅和张艾嘉如鲠在喉，先后发出了自己的声明。张艾嘉的反应属于柔中带刚，她说：“我说过成功在字典里的意思就是把事情做好，而我们存在的意义在于继续把自己的工作当一回事，用一份尊重去做好它。我接受票房的事实，但我不认为这是失败。”而王小帅的发言则是一贯的愤青味，他

说，这是“商业片最好的时代，文艺片最坏的时代”，同时也将矛头指向了发行和院线经理们，因为《闯入者》的“票房占比明显高出它的排片占比”。说实话我很能理解上述两位值得尊敬的创作者的情绪，但更能接受张艾嘉的态度，而对王小帅老师的说法多少有点儿不适。

这个时代是不是文艺片最黑暗的年代？从媒体的关注度来说，是的。但另一方面，相对于以前的文艺片全部在小圈子里内部消化，现在的第六代影人的电影起码能接触到更多的观众，这是不是一种进步呢？

文艺片应不应该有票房？当然应该有。但它会不会有《速度与激情 7》的票房？不会。当王小帅把自己的票房和当红的商业电影放在一起比较，并悲愤交集时，实际上有一句潜台词，他的电影应该获得跟《何以笙箫默》差不多的票房。这显然表错了情。

也许有一个残酷的真相是，票房的基本值往往来源于类型本身，伟大如塔可夫斯基，放在今天，也只能在象牙塔里获得喝彩，对于大众来说，他的电影只能是莫名其妙的天书。当王小帅、张艾嘉选择了文艺片，从某种程度来说，他们也选择了一个更狭小的观众群。这也是最讽刺的地方，最广大的观众需要的是麻醉剂，是让他们能暂时超脱于这个俗世的通道。而对于世界真相的追问，对那些更隐秘而又更生动的情感的探索，那些院线观众其实需要的不是那么多。

也许这才是王小帅等文艺片导演真正的痛。贾樟柯导演曾

在若干年前发出过跟王小帅同样悲壮的天问："黄金年代，谁会关心好人？"当时面对《满城尽带黄金甲》的火爆，深沉动人的《三峡好人》却无人问津。贾樟柯导演本来是拍给他的民工兄弟看的，但真正能消费它的，是那些生活在大城市的知识分子。这是个永恒的错位，很少有人能去观看和反省自己的生活，他们想要的只是在某一刻假装逃离，假装飞升。有余暇和动力去反省并批判自己的，永远只能是那些在智力和情感上都过剩的文青。

说得简单点，我为什么觉得王小帅有点儿反应过度？是因为他应该想到，在一个正常的市场里，文艺片是会被边缘化的，即使是在电影工业最完善的好莱坞也同样如此。毫无疑问，在若干年前，这些导演身上还附着反主流的文化英雄的光晕，而当他们要面对更广泛的观众时，这种光晕却变得不再重要，甚至显得不合适宜。从前，一个国际奖项能带来一切满足感，而现在，票房才是真正的权杖。英雄的愤怒也许只是从云端跌入俗世后的一种补偿式的情感反应。

但这就是他选择的路，他不可能既获得最大数量的观众，同时又能完全坚持自我的表达。有这种要求，本身就是一种自私。所以我更认同张艾嘉的说法，从她的声明中，我们感受到了一种受冷落的委屈，这是一个俗人的正常情感。但她认账，她愿意用少的票房去换取表达自我的自由权，而且她并不把它上升为一场宏大的你死我活的战争，它只是一个个体的选择而已。

年岁越长，越来觉得我们不能活得太宏大，或者说我们不能躲在某一个宏大的词语后面。我们个体怎么可能成为一种理念或

者理想的代言人，每个人都太复杂了，他是生理欲望、个人野心和理想主义的结合体，一旦我们习惯了用更高的调门说话，实际也就把自己简单化了，会不自觉地把私欲包裹在义正辞严里，浑然不觉地拉大旗作虎皮。

印度电影经

很少看印度电影，在这部《我的个神啊》之前，是《三傻大闹宝莱坞》（这两部戏都是阿米尔·汗主演），但这两部电影倒真是给我留下了美好的印象。

两部电影，按照通常的分类，绝对属于商业片，但在这种相对刻板的程式中，它们都有着推陈出新的雄心，更重要的是，它们都有着对印度现实发言的勇气和执念，它们并不满足于讲一个皆大欢喜的故事，而是要用这样一个故事，直指印度社会的痼疾或者脓疮：《三傻大闹宝莱坞》指向的是印度的教育制度，而《我的个神啊》则有关宗教这个禁忌话题。

看这两部电影，让人感受到印度这个民族的神奇，在这两部片子里，炫目却空洞的歌舞与严肃宏大的价值观探讨和平共处，

粗糙与精细比邻而居。这让人想起了新德里街头，汽车、行人、牲畜共行的壮观场景，有着外人看起来的杂乱，也有着自己的逻辑。印度也让我想起了日本，如果说日本是菊花与刀，在纯真与变态、平和与锋利之间有着脆弱的界限，那印度则是宝莱坞和甘地的合体，纵欲与苦行、入世与出世之间，有着辽阔的模糊地带。

这种气质反映在电影里，于日本，就是洁癖，是一种清醒里透出的隐隐危险，一种追问到底的虚无；而于印度，则是无时无刻地透露出的对世俗生活的热爱，这种热爱如此强烈，以致不得不用歌舞来表示，同时，这里面又有着一种对于自己信奉的价值观的赞颂，或因这种赞颂而起的鞭笞。这也是《我的个神啊》《三傻大闹宝莱坞》给我的感受，那种尘土飞扬的朴素，那种有话直说的阳光。

如果说整体印象，中国电影的气质似乎介于印度与日本之间，它在入世与出世之间游移，在洁净和风尘仆仆之间安之若素。往好了说，它有一种文明过于成熟后的倦怠感和游戏感，往坏了说，它少了一种有生命力的质疑或痛感。这种东西，把握得好，就是侯孝贤这样的大家，把握得不好，就是现在那些劣质的青春片，大家非常认真地做着自己都不信的东西，为自己制造的精致赝品洋洋自得。

如果说这两部印度电影能带来什么启示，那它们的启示和二十世纪八九十年代的香港电影是一样的，它们都如此执迷于那些令人快乐的细节，从那些细节里你都能感受到创作者对这个世

界的爱。还有就是它们三观的坚定，这种朴素直接的价值观如此笃定，非常自然地弥散在那些世俗的细节里，看起来并不高级，却让人感到温暖妥帖。

也许我们最需要做的并不是对叙事的技巧和更惊人的视效的追求，而是重新找到我们对电影以及这个世界的爱。只有这样，那种坦率与坦荡才会重回中国电影中，而不是像现在，某些电影热火朝天的背后，总是一不小心透出骨子里的鸡贼和寡淡来。

背对观众

侯孝贤说：拍电影时要背对观众。

说得真好，但在这个时代，这话显得不合时宜，你很难想象，如果是一个新人创作者说这样的话，老板或者制片人会不会用大数据、IP 等东西直接把他砸死。

但背对观众，并非是大家想的对观众的藐视，反而，那种对观众的迎合才是真的看扁观众，它把观众看成一个只会吞咽的机器，只会为性、暴力、白日梦等基本刺激埋单的物种。背对观众，才是把观众放在一个平等的位置，知道观众会为好东西喝彩，而非一定要对观众做出低三下四的态度。但事实也是这样，一部好的电影，它从来都不是去讨好观众，它是创作者和观众掏心掏肺的交流，然后因其故事、情绪和思想而获尊重。

只有拥有这种心态，你才能获得自由，而不至于过度急躁，也正是有了这种心态，你才会少受功利想法的勾引，从而有了一种整体观，以作品本身为重。而这种心态会渗入你的电影作品，让你的作品变得纯净，在这时，你得相信，相由心生，一颗干净的心养不出下流的种子。

说两部最近的电影。一部是《刺客聂隐娘》，作为一部电影，它可以让你从各方面找到破绽，但你不能否定的是它的庄重。它与现在那些笑嘻嘻的近乎谄媚的电影完全不同，你能感受到它的耐心，即便你再不喜欢这部电影，也会被影片里那些精雕细刻的画面所打动。它不是急就章，那种气定神闲，不张不弛，那种对于每一个镜头、每一条光线的雕凿，让它从质地上就有了艺术品的成色，而非像有些电影，那种自以为是的冲击力，实际只是街头小广告的耸人听闻，是对美的侮辱。再一部是曹保平的《烈日灼心》，它与《聂隐娘》截然不同，《聂》是安静的极致，而《烈》则暴烈到让人心躁，但它同样有一种强烈的倾诉欲望，它想讲因果循环报应不爽，想讲赎罪的艰难，这让它有了当下国产类型片中罕见的深度。

从这个角度来说，所谓背对观众，其实就是作者性。无论是商业制作还是小众作品，里面最珍贵的都是创作者对这个世界的理解，以及他们呈现的角度。而这种东西与噱头无关，它永远只关乎真实的内心。

很遗憾的是，这两部电影的票房都不高，这与电影市场的不完善有关，也与我们这个大时代有关，我们看惯了哗众取宠，真

诚有时就会显得有点不够刺激或者过于沉重。但好消息是，好电影就是能收获好的观众，当其他电影成为尘土时，它们还能被提起。从这个意义上来说，背对观众，才真正拥有了观众。

未来从来就不是我们的菜

一

《三体》得了雨果奖，据说这是中国科幻目前所能达到的最高峰。粉丝们的热情显而易见，我经常听的音乐 APP 的头条都变成了粉丝为《三体》配制的音乐合集。狂热似岩浆，烧热了科幻迷们的疆土。

在我们这个缺乏科幻传统的国度，刘慈欣真正构建了一个宇宙，用他的规则重新阐释了这个世界。这确实是很伟大的成就。

和哲学一样，东方习惯大而化之，最终成为玄学，而西方则善于精密的分析，最终发展出若干微观却同样洋洋大观的子门类。

特别是在电影里，我们能看到《指环王》创造了一个宏大的中土世界，甚至会创造精灵语等几门语言，而这在西方的科幻、魔幻电影里并不少见。《权力的游戏》也有发明语言的举动，卡梅隆的《阿凡达》则为潘多拉星创造出一整套包括动物、植物、语言在内的生态系统。

所以《三体》得奖时，人们就会深刻地为电影版担忧，这当然不是无理由地灭自己威风，长他人志气。我并不担心中国在CG技术上的表现，作为代工大国的我们早已拥有了生产优质特效的能力。我担心的是，我们是否有创造一个世界的耐心，以及能够在科学、美学上统一起来的严谨与巧思。

二

与未来相比，我们更擅长的是回到过去，去触摸历史的质感。最趁手的例子是侯孝贤的《刺客聂隐娘》，它迥异于过去我们熟知的武侠片形态。侯孝贤没有让历史成为背景，而是让历史成为一个让人信服的真实空间。当聂隐娘与磨镜少年等人行走于那些青山秀水之间时，你能感受到他们真实的脚步。徐克曾在拍摄《七剑》时想拍出武侠世界纪录片的质感，这个理想似乎在侯孝贤的唐传奇故事中得到了实现。

为什么我们会更喜欢回望？或许可以这样解释：因为未来在中国的传统哲学中并不存在。西方哲学中有三大问题：我是谁？从哪里来？到哪里去？但在我们的哲学观里，到哪里去似乎并不

是问题。我们唐宋词里连绵不绝的悲花怜月，那种缠绵悱恻的物哀之美，表明了我们骨子里对未来的顽固看法。虚无，那种源自本心却由佛道两教提纯的价值观，深种在我们的灵魂深处。

当结局已经注定，我们所能做的，就是喟叹与缅怀。

三

骨子里的悲观，让我们丧失了追求答案的兴趣。

侯孝贤是中国传统美学的代言人，在这一脉上，我们能看到沈从文、汪曾祺、阿城等同类；在日本，我们也能找到小津安二郎、是枝裕和等知音。而像杨德昌，那种似乎要剥皮剔骨地去厘清传统里的精华与糟粕，那种不甘心和激愤，却在我们的传统中少有。

因为我们把这种追问理解为幼稚，而这种幼稚（如果它是幼稚的话），却是所谓科学或者科幻文化的起点。科幻无论多么悲观多么黑暗，它骨子里仍然是乐观的，因为它相信这个世界有一种解释。解释是理性的代名词，归根结底它相信我们的大脑是能够去接近（甚至是无限接近）真理的。而对于东方文化来说，此路不通，我们去接近真理的方式，是内观，是禅坐，是把自己变成尘埃，甚至是空无，然后才能感受这个世界的律动。

从这个角度来说，科幻于我们最大的难点，并非技术甚或思想，而是我们这个成熟得有点儿过于世故的文明能否重拾那种乐观，能否重新相信总有一个无论是好还是坏的未来，而非永无休止的重复。

坏孩子才有青春?

西谚有云："只有好看的人才有青春。"在电影里，似乎还有另一条潜规则，就是只有坏孩子才有青春。

大热的《我的少女时代》里，古惑仔范儿的徐太宇才是当仁不让的男主，他耸着肩装《天若有情》里刘德华饰演的华弟的场景笑翻了所有人，但热爱打架、有几个死忠手下的他其实有着难言的内心创痛。在与《我的少女时代》同一主题的《那些年，我们一起追的女孩》里，柯震东饰演的柯景腾同样如此，热爱捣蛋，喜欢把粉笔灰偷偷撒到女同学头上，热爱各种花样翻新的打手枪，而面对真正喜欢的女生却又始终沉默。两个有着原装流氓外观的男孩，实际有着情圣般纯洁的内心。这或许是女孩青春期对于男孩的终极想象，所以他们才能获得千万人的追捧，也因为

这层关系，坏，成了很多男孩最执着的自我修养。

坏是什么？当它不对他人和社会产生真正的伤害和痛苦时，它是一潭死水的反面，是刻板的毁灭者，是教条的天敌。在现代文明规训之下的我们，野性只能被困在脑海里，而这些孩子却天然地保存了这些，当在一个安全范围内观看时，它是一种珍稀的美味。浪漫的本质是什么？是打破规则，是勇气。而这些坏孩子，有着天然的胆量，他们的顽劣与破坏欲，证明了他们没那么容易被驯服，与他们同行，你也就有了体会眩晕、危险的机会，这是多大的吸引力。

坏成为图腾，是因为没有人愿意这样庸碌地过一辈子，而冲撞社会里那些或明或暗的规则则是你找到存在感的捷径。对青春的祭奠，最终就成了对于自己曾经小坏的怀念或者幻想。而对于坏的恶的那面，则是顾左右而言它或者语焉不详。

对于坏，是怀念还是批判，于是也就成了意淫型青春片与严肃型青春片的分界线。

对于一部严肃电影来说，还原青春的本相才是它的最高准则。比如《阳光灿烂的日子》，这是一部很具欺骗性的电影，它是意淫与解构同在，神话与祛魅共行。它既讲述了一群红色少年的荷尔蒙狂欢，但内里又在讲这种生活背后的虚无。在这部电影里，坏成了一种从众的选择，马小军之所以一板砖向弱小者拍下去，是因为害怕被他的小团伙抛弃，是他的懦弱在得到机会翻盘时的过激反应。在这部电影里，坏没那么讨人喜欢，它看起来虽然镶了幻想的金边，但还是露出了青春的真实底色，那些顽劣只

能用来自我欺骗，在成人世界面前轻而易举地就露出了马脚。当马小军被公安抓住后，他唯一能做的，是哭鼻子认怂博取同情，然后在自家镜子前通过意淫找回尊严。

这里的青春是痛的，那些小坏是无用的障眼法和自慰剂，在繁花盛景背后，是找不到北的惨绿。

有没有把坏拍成纯恶的青春片呢？有，比如《牯岭街少年杀人事件》。在这部电影里，坏孩子真正具有了破坏性，他们跟社会上的黑帮的唯一区别是，他们更天真，于是也就更不知界线，更加残忍。成人世界的崩坏，让他们自由而野性地成长，通过伤害别人而获得权力是从来不需要学习的本能。而影片的主人公小四，则是个真正的异类，他是野蛮规则的反对者，但他暗自的坚持也熬不了多久，最终捅向小明的刀表明了他走投无路的鱼死网破。这部影片让人知道，好孩子也是有青春的，那平静里面是一片探不到底的深海。

坏在这里不再是装饰性的存在，它成了这个社会的元规则，它真实地消灭人的肉体，也摧残着人的信念。坏孩子与好孩子，在这时也就融为了一体，他们都在被这个世界塑造和毁坏着。

黑暗得让人如此踏实

最近看了两部电影，一为《边境杀手》，一为《荒野猎人》，这两部电影都有着直接颠覆当前美好生活的威力，它们就像成吨当量的 TNT 炸药，炸飞所有小资情绪、所有温柔想象，而将一种更为野蛮的生态展露在你面前。

当然，两部电影截然不同。《边境杀手》是纯粹绝望的，它是从黑暗走向更深的黑暗，它讲的是正义的不可能，以暴制暴的循环才是真正的真相。

德·托罗饰演的亚历是一只愤怒的野兽，他是一个毒品暴力的牺牲品，妻儿的死去让他全然投身复仇事业。乔什·布洛林饰演的马特则是一个精明的商人，他明白毒品不可能禁绝，他想要的只是毒品生意变得更加可控。而艾米莉·布朗特饰演的凯

特·梅瑟则显得有点公知范儿的夸夸其谈，她如白莲花般不知道这个世界的凶险，于是她在温室里秉持的那套说辞就显得矫情且无用。这矛盾的两者是现实主义者与理想主义者的本质区别，前者只相信丛林法则，而后者却希望一切都是清晰的，是合规的，但影片里前者好像更有力些，而后者却多少有些纸上谈兵的轻佻。影片就是这样不容置疑地讲述了正不胜邪的正确，唯有成为这个暴力世界的一分子，你才能与之对抗。而这又只是头痛医脚，结局的枪声证明这一切只是延绵不绝的暴力活动中的小插曲，黑暗是这个世界的底色，所有的行动只是自我安慰似的徒劳。

《荒野猎人》，则是一曲极端重口味的爱之歌。它同样是一个复仇故事，但它的基调却与《边境杀手》截然相反。《边境杀手》里面的复仇是没有意义的，它将一场有关毒品的战争降格为私人间的仇杀，而《荒野猎人》表面极其野蛮，但骨子里还是个邪不胜正的故事，德行有亏的反派最终逃不过天道的惩罚。

《荒野猎人》是汤姆·汉克斯《荒岛余生》的残忍版，它一览无余地展示了肉体的痛楚，这是我 2015 年看过的最具痛感的电影，灰熊进攻休·格拉斯的镜头是本年度最震撼的场景，我们看多了那种杂耍式的暴力，而当真实的暴力来袭时，我们震惊于它的简单直接，冷硬粗砺。相较而言，《荒野猎人》没有《边境杀手》想要展现复杂性的社会，探讨正义边界的野心，它只是将人真实地放在一个我们陌生的环境里，看人性怎样露出它的懦弱、自私与残忍，而主人公是怎样在强大的复仇动机下在冰天雪

地中生存下来的。《边境杀手》如恐怖片一样讲述了正义的真实面貌，《荒野猎人》同样如恐怖片一样讲述了人作为肉体所能体验的痛苦，以及在求生欲望下它所能迸发出的超人意志力。

两部电影的好处，是它们冷硬地与中产趣味分道扬镳，刺破了我们对于生活的美好想象，它们拆除了生活的安全栅栏，让我们感受到前所未有但真实存在的危险。电影绝不仅仅是让你哈哈大笑或者感到温暖的，它更应该让你摆脱幻象，让你在世界的本质面前战栗，这样，这个世界才会少一些矫情，少一些虚伪。

或者说，只有当我们对这个世界不报希望时，生出的希望才是真实的。而没有这个过程，所谓的希望全都是不知深浅的臆想。

这两部电影于我，就有这样一种解药般的功效，它不留情面，让你在无边无际的黑暗中游荡，让你对于人性不敢抱一丝一毫的幻想。重要的是，我从这两部电影身上看不到愤世嫉俗的影子，虽然它们都让你感受到无孔不入的暴力感，但实际上都很节制，这也许是它们真正高级的地方。它们没有愤怒，也就没有夸张，有的是一种感同身受的创痛，一种体会到无解后的无能为力。

当世界本就千疮百孔时，所有明亮的欢乐都带着一种不负责任的鸡汤味，而那些深不见底的黑暗反而让你有一种不被欺骗的踏实。

杜琪峰比徐克、吴宇森多了啥?

说到香港电影导演，现在值得说的并不多，年长一点的，大都沦为内地商业电影的合格或者不合格的技工，年轻一代，则是空有情怀，却在表达手法上失之粗陋，无法掩盖其捉襟见肘。在这个群体中，杜琪峰是罕见的一位，他始终在香港电影的潮流之外，却又是最能代表香港电影的导演。他虽然也有合拍片问世，但始终与热火朝天的内地市场若即若离。最重要的是，伴随着银河映像 20 年的成长，他精细打磨着独属于他的电影风格，建造着封闭而自足的电影王国，即使抛开香港电影这一背景，他的存在也足够特立独行，他的作品也足够引人注目。

香港盛产暴力美学导演，其中包括吴宇森、徐克，也包括麦当雄、林岭东，但杜琪峰在他们中间显得相当特殊。这么说吧，吴宇森和徐克看起来更像是词藻专家，这两人擅长高举高

打，擅长繁复，擅长锦上添花，他们将江湖及暴力表现得荡气回肠义薄云天，他们是天然的唯美派，被浪漫冲昏了头脑，于是从骨子里缺乏思辨。这两人的区别在于，吴宇森更加正统老实，而徐克更具有顽童气质，于是吴宇森能专注玩鸽子 30 年，而徐克则在各种各样的题材与风格中左奔右突。相较而言，麦当雄与林岭东则更加接地气，他们不像前两者一样在空中飞行，多是在理念中幻想整个世界，而是深入到犯罪世界的深处。麦当雄是表现流氓气和草莽气的高手，《省港旗兵》与《跛豪》都有着一种奇异的生动感——胆大包天的野蛮与悲情。相较而言，林岭东则是人物建构的大师，他的电影总能真正深入人物内心，观察到那些挣扎与绝望的每一缕筋肉，所以他的电影如《监狱风云》《高度戒备》《目露凶光》总是有一种沉浸到骨髓里的暴烈。

杜琪峰又与以上几位截然不同。如果说上述几位还是在情不自禁地做加法——无论是在影像上还是情绪张力上，那杜琪峰从《无味神探》起，已开始意识到减法的魅力。而这一意识，让他从香港电影固有的轻佻与浮华中逐渐脱离出来。

无论是《枪火》还是《PTU》，你都能看到与惯常香港电影相迥异的气质。它不再追求视觉上的繁复与节奏上的快速，而是静下心来，去揣磨每一个画面内在的张力，去体会身处在这个环境中人的真正状态。那种静态的标志性的杜氏站位，像一个宣言，与香港电影之前的夸张分道扬镳。

回想一下《PTU》里面那个看起来极度铺张的楼道巡视场景，它没有对白，却精确地表现出团队成员起初犹豫然后义无反顾的

全过程，这种沉默、低调却又优雅的美感，在港片里真的不多见。

在价值观上，他也与几位同行截然不同。他从不美化暴力，他对暴力有着沉迷与审视的双重视角，对于兄弟情义也同样如此。他不会像吴宇森一样，有一种黄金年代一去不返的喟叹和与这个堕落时代抗争的悲情。他的兄弟情更日常，它也许是《枪火》里替兄弟隐瞒与大嫂私通的实情，也许是《PTU》里替同僚找回丢失的枪支。他平视电影里的人物，于是人物也就有了更多的侧面和维度。

这种相对的低调也与他的世界观有着直接的联系。相较于大多数香港导演的多血质，他有一种看透世情的冷酷。他笃定轮回与因果，于是电影里充斥着无常与无力感，这也让他的浪漫始终有一种悲观。他热爱讲述人怎样被命运要得团团转，讲述自作聪明如何最终作茧自缚，讲述惨烈的撕杀后原来是竹篮打水一场空。但他从不控诉，他始终如他笃定的因果一样冷静，看无常如何精确地调戏众生。

相较于他的某些著名同行，他胜在了他强大的价值观，以及他的节制。因为对于价值观的忠实，让他的电影有了一种强大的气场，而非港片惯有的片段式的“尽皆过火，尽皆癫狂”；而他的节制，让他的电影除了强度的刺激之外，还有一种更微妙的节奏感。他这些年的坚持，始终与潮流保持距离的态度，让他有了修炼自己技艺的时间和心境，而这也许是当徐克已拍出《龙门飞甲》，吴宇森拍出《太平轮》时，他却能逆生长，以《夺命金》《毒战》继续震惊观众的真正原因。

情不自禁给跪了

作为一个同行，看到《陈道明席地而坐，为我亲手改稿》这样一篇文章确实难堪。

一个媒体记者，居然以被明星改稿为荣，让人有价值观倒错的荒谬感。作为正常逻辑，一个记者当然要尊重被访者，一些事实性的东西要去反复且多方求证，这都没有问题，但文章的行文方式、主题、标题被受访者修改而几乎不加思索地全部接受，这从心态上已属反常。更何况这篇文章中，更多的是一种中彩票或者说被宠幸的感觉，改稿在这儿已经不是一种羞耻，而是一种久旱逢甘露的欢愉，是一种低到尘埃里然后被拯救的雀跃，是被SM后却错认为真爱的“五十度灰”。

总而言之，一个媒体人自降身份，甘心作一个小粉丝，我们

怎么能奢望他给出一篇客观且平衡的报道？而一个明星，如果也真如文中所言，这么乐于且勇于担当一个指导者的角色，那不难看出明星自己的自我评价系统已失调到何种程度。

但非常坦率地讲，这种情况实际在记者与明星之中相当常见，这篇文章能够掀起这么大波澜，在于有一个天真者这么乐滋滋地扯下了皇帝的新衣，这让尊严已然受损的媒体从业者连做鸵鸟的资格都被剥夺，那些敏感的媒体人被逼到死角，必须站起来捍卫他们仅存的尊严。

明星的跋扈与趾高气昂是司空见惯的，在这个影视行业空前发达的时代，明星的重要性越发明显，外界的娇惯与自我的不自律让他们对自我的认知明显超出实际水平。受着帝王般的待遇，而且奋不顾身地执着于这种待遇，是我们看到的明星常态。比如明星进剧组动辄要求随身带七八个助理，里面包含按摩师、厨师、司机等；飞机必须头等舱，有剧组买了打折的头等舱机票导致明星勃然大怒，因为打折头等舱不能走 VIP 通道，现在对于一个小明星而言，走普通登机口都已无法忍受。而在拍片现场，有些明星就像婴儿一样生活无法自理，系鞋带之类的琐事都要助理代劳，让现场的好莱坞工作者都瞠目结舌。在这种氛围之下，要让明星们没有君临天下的错觉，也确实很难做到。

当然，我们的媒体也确实不争气，有些媒体，彻底沦为乙方，在这里乙方并没有贬义，但一个媒体，它的本质是独立的第三方，它应该提供不偏不倚的报道，不受利益驱动的评论分析，它不是营销公司，更不能假装社会公器但行宣传之实。但有些媒

体已完全成为公关及软文渠道，有奶就是娘，还怎样能在金主面前挺直腰杆？或者，有的媒体借公正之名，行勒索诬陷之实，实行反向操作，向事主索取巨额的封口费。在这样的氛围中，一个普通的媒体人怎么会有真正的职业荣誉感？他的内心必然是虚弱的，是自我矮化的，而正是没有了这种职业尊严，才会有这种记者把自己当成粉丝，沾沾自喜地向别人宣讲自己被宠幸的故事。

而这种现象，说到底，是整个社会对权力及金钱全面臣服的一个缩影。如何成功、什么性质的成功无关紧要，成功成了其他一切东西成立的前提，成功了，一切缺陷都是美谈，而没有成功加持，一切美德都是扯淡。缺乏了更自然的坚实价值观的依恃，我们就像迷途的羔羊，天然地趋向权力与欲望。

这种单向的价值观，让我们面对成功时只有赞美，似乎已失去了批判的底气和勇气。而当媒体都从骨子里泛着一种谄媚的微笑，而且毫不自知时，整个文化环境就只能用恶劣来形容了。除非我们真正意识到这一点，重估并重建整个社会的价值体系，否则我们只会见到更多矫情幼稚的奴才，以主子的施舍和和颜悦色为乐。

顺势而为的美

像林青霞这样的女人你很难不喜欢她。她没有陷入很多女演员的陷阱：硬是拿时间和自己作对，把自己变成一个喜剧，即使仍然美丽，却因长期小心翼翼而变得有点狰狞和僵硬。她总是顺应着时间，既不矫揉造作，也不随波逐流。她款款而行，活出了独属于每个时间段的质感。

20 岁，正年轻，有着最娇嫩的容貌，于是演琼瑶电影《窗外》，在片中谈着那些“云上的日子”般的恋爱，毫无负担地展示着自己的天真，毫无心机地浑洒自己的青春。这是一个原生的状态，她天生的资质已足够使用，即使是作为一个花瓶，也足够打眼，所以她身上也就没有那种要出人头地的紧张感，松弛与清澈成了她的商标。

30 岁，徐克的《蜀山剑侠传》发掘了她英气的那面，这是30 年时光给予她的馈赠，她也意识到了这一点，于是从那时开始，她告别那些琼瑶剧似的角色，转而在徐克的幻想世界里驰骋。无论是《刀马旦》，还是《新龙门客栈》《东方不败》，她将女扮男装变成了自己的特色。这是一种让你心安的雌雄同体的美，它不会让你真正感觉到性别的混淆，她的男子气是如此清朗，就像是一颗恰到好处的美人痣，只是让你更鲜明更惊心动魄地感受到她的女性魅力。

到了 40 岁，她绝然地放弃自己的表演事业，去做一个全职太太，相夫教子。而到 50 岁，她又开始写文章。60 岁，她已出了两本著作。你回看她的一生，她似乎一直很清楚，知道每个时间段自己应该做什么，于是也就不扭捏作态，到了抽身的时刻，也是干干净净、斩钉截铁，没有什么拖泥带水。

这是一个见识通透的人才能有的行为，但我们见到的更多是各种反例。

比如，不具备当明星的素质，却挟着背景靠山一定要过过明星瘾，却不知道，这件事儿还真是祖师爷赏饭吃，没有这个本事，权势甚至努力也无济于事，但她们不信这个邪，于是我们看到各种砸钱、各种炒作，但也只是博得个纸面狂欢，风卷残云的喧嚣之后，剩下的是无人问津的空虚。

比如，人前人后完全分裂，在外人面前由经纪团队努力维持其女神形象，在私底下却是种种不靠谱，这么分裂的人格要有多强的毅力才能保持双核独立运转而不过热死机。

又比如，贪恋曾经的辉煌，始终不肯从舞台中心退场，于是扮纯装嫩，违反自然规律去竞争人气。你当然会去敬佩那种敬业精神，但还是会替她们感到一丝丝苦涩：不知那些看不见的聚光灯到底有多大魔力，让她们无论如何也要坚持下去，即使她们看起来已经有点儿像个小丑。

但在林青霞身上，我们看到了属于一个常人的坦率，以及属于智者的顺势而为。她活得自然，并没有把时间当成敌人，这时时间也就真正成为一种营养，让你在人格和心智上更加丰润。

电影留给我们的应该是一个人物，一个故事，一个你不敢让别人看见的自己失态的一瞬间，它永远应该是时代精神的湿淋淋的体现，是另一种对时代的记录。

一部电影的底线是，你可以不关注现实，但你不能粉饰现实，更不能歪曲现实。

一部好电影的标准是，你看了一部电影，心里一团乱麻，想拣出你脑海里的人性、悲悯等词描述一通，却没有一个词合适。

上架建议 电影艺术 · 影评

ISBN 978-7-5155-1601-1

9 787515 516011 >

定价：49.80元